This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

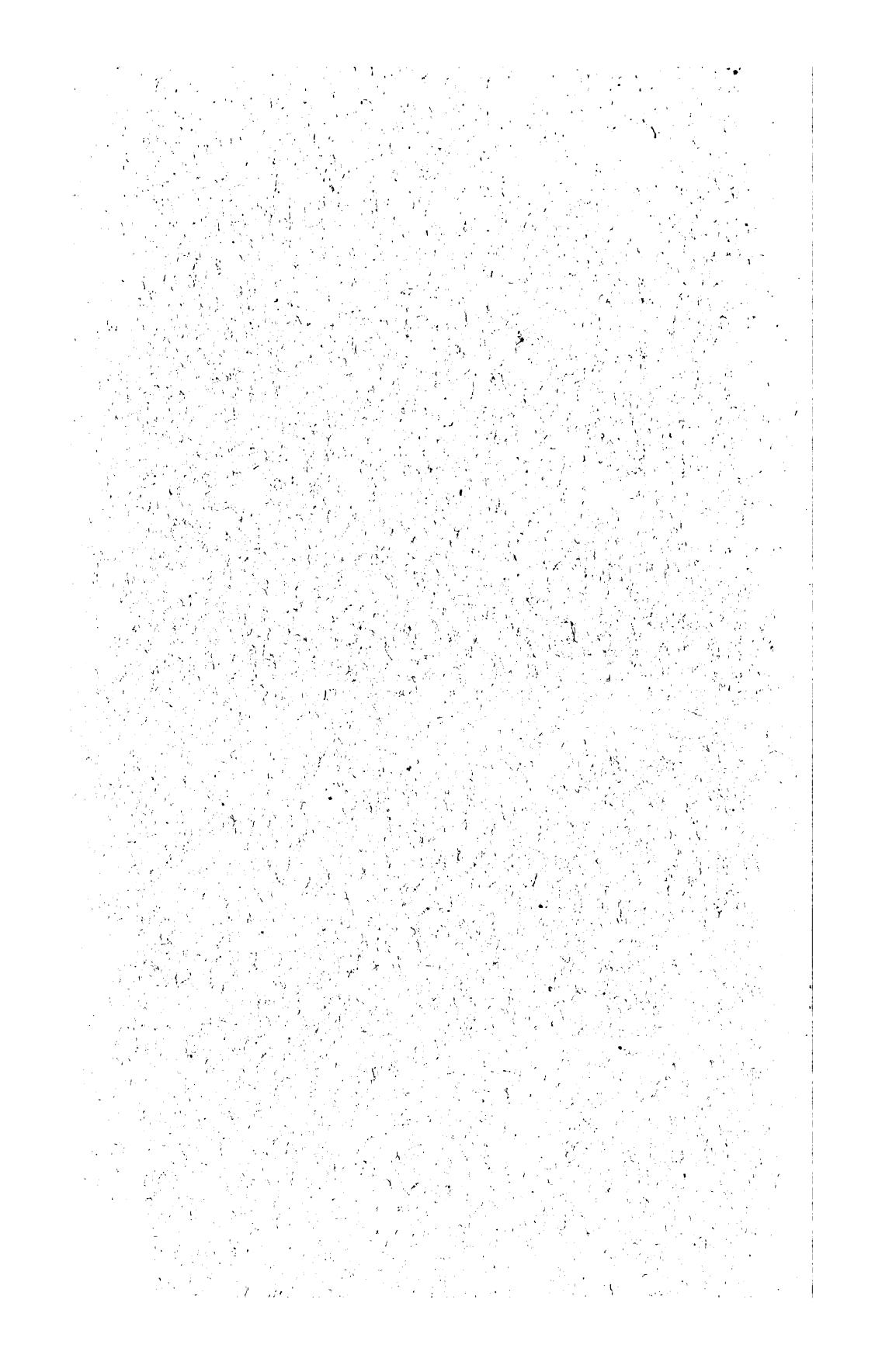
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

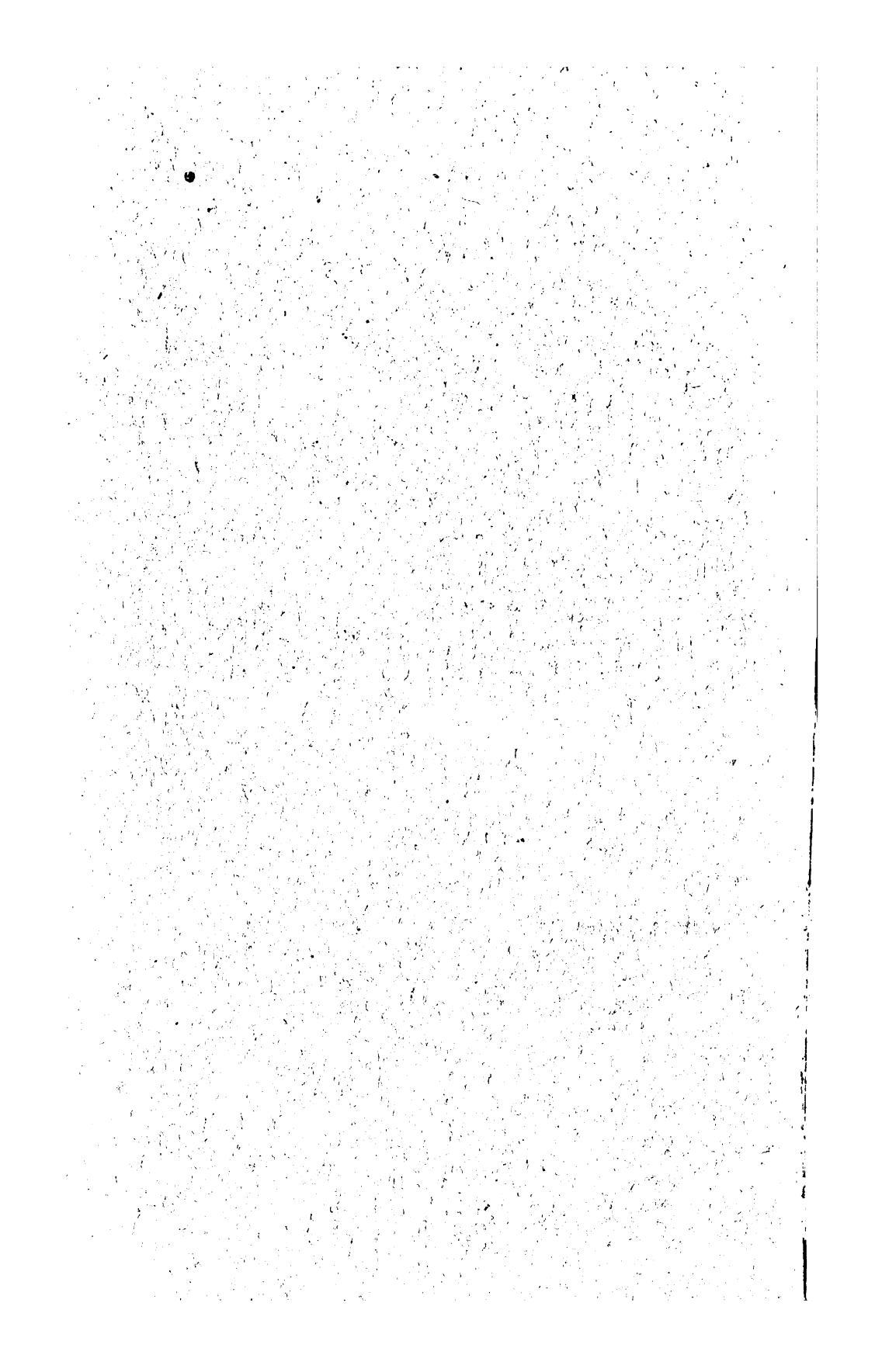
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 1,509,985

GENERAL LIBRARY
OF
University of Michigan
Presented by
Mrs. Morris
January 1896 1900





J. 96
99833

Geschichte der Musik.

Sechs Vorträge

über

die fortschreitende Entwickelung der Musik in der Geschichte

von

Ludwig Bußler.

Berlin SW., 1882.

Verlag von Carl Habel.
(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.)
33. Wilhelm-Straße 33.

Music
ML
60
.B98

Alle Rechte vorbehalten.

Transfer to
Music
4-8-65

Vorwort.

Ein lebendiges Bild von der Geschichte der Musik zu geben, welches sich der Anschauung leicht und dauernd einprägt, ist die Bestimmung der folgenden Vorträge.

Zu Gunsten der Deutlichkeit des Gesammtbildes mußten die Hauptpunkte hell beleuchtet, die Verbindungslinien scharf gezogen, Nebensachen aber nur leicht berührt werden.

Das Studium irgendwelcher Einzelheiten der Musikgeschichte kann, nach des Verfassers Ansicht, nur dann Befriedigung gewähren, wenn die Grundlinien der Gesammtentwickelung vorher im Gedächtniß feststehen; denn dadurch allein verliert das Einzelne den Charakter des Beschränkten und fügt sich als lebendiger Theil in den Organismus des Ganzen ein.

Dieses ist aber wieder als lebendiger Theil in dem größeren Organismus der menschlichen Gesammtentwickelung enthalten und kann außerhalb dieses Zusammenhanges nicht in seiner Naturwahrheit erkannt werden. Deshalb muß die Musikgeschichte nicht nur einige musikalische, sondern auch einige allgemeine Bildung voraussetzen.

Ursprünglich hat Verfasser die Vorträge in den Oberklassen eines Conservatoriums gehalten, wo beide Voraussetzungen zutrafen, und der oben angegebene Zweck anscheinend

Rec. Gen. Mus. 2-16-37

erreicht wurde: Die Compositionsbeispiele wurden dabei vorgespielt, die Noten und tabellarischen Uebersichten vorgeschrieben.

Bei der Herausgabe waren jedoch nicht die Rücksichten auf das Schulverhältniß, sondern nur sachliche Gründe bestimmend; es bleibt also dem jedesmaligen Gebrauch (wenn Verfasser auf einen solchen hoffen darf) überlassen, welche Grenzen in dieser oder jener Richtung zu ziehen oder zu überschreiten sind.

In der Form ist selbstverständlich alles, was der Rede als solcher zukommt, beseitigt und ein wirkliches Lesebuch hergestellt.

Berlin, im Herbst 1882.

Ludwig Bußler.

Inhalt.

Erſter Vortrag. Die Muſik des Alterthums.

Seite

Einleitung. Aufgabe der Geſchichte. Quellen. Muſikgeſchichte. Ihre gegenwärtige Berechtigung 3

Aelteſte Culturvölker. Fünftonſyſtem. Halbe und Vierteltöne . 4

Griechen 8

Tetrachord. Orpheus 8

Tonleiter und Tonſchrift. Aelteſte Tonſchrift. Tonleiter. Mißgriff der Tonſchrift. Spätere Tonſchrift. Geſangsnoten. Enharmoniſche Verwechſelung. Rhythmik. Gebrauch der Tonſchrift. 10

Tongeſchlechter. Chromatik. Enharmonik. Vierteltöne. Beibehaltene griechiſche Ausdrücke 17

Tonſyſtem 19

Schriftſteller. Ariſtoxenus. Ariſtides Quintilianus. Alypius. Boëthius. Ariſtoteles 20

Gebrauch der Muſik. Leben. Religion. Drama. (Antigone.) Lyrik. 22

Altgriechiſche Melodie 26

Römer 27

Rückblick 27

Zweiter Vortrag. Muſik des Mittelalters bis Paleſtrina und Laſſus.

Chriſtliche Kirche 31

Syſtem der Tonarten. Beſchränkung und Umnennung. Cadenzen. Stiliſtiſche Merkmale. Antiphonen 32

Notenſchrift. Hucbaldus. Guido. Franco von Cöln. Menſuralnoten. 37

Harmonik. Hucbaldus. Guido. Franco von Cöln. 42

Componiſten. Adam de la Hale. Niederländer. Contrapunkt. Harmonik. Formen. Nachahmung. Fuge. Canon. Dufay. Ockenheim. Josquin de Près. Adrian Willaert 44

Seite

Paleſtrina. Namen. Leben. Stil. Tridentiner Concil. Nachruhm. 48
Laſſus. Namen. Leben. Stil. Vergleich mit Paleſtrina 51
Aeſthetik und Ethik des ſtrengen Satzes 54
Nebenrichtungen. Falso bordone 54
Weltlicher Gebrauch der Muſik. Barden. Minneſänger. Meiſterſinger. Hans Sachs. Inſtrumentalmuſik. Laute. Weltlicher Kunſtgeſang. Madrigal. Orlandiaden 55
Choral. Reformation. Gemeindelied 58
Rückblick. Der harmoniſche Kunſtſtil des Mittelalters oder der Kunſtſtil des ſtrengen Satzes. Vollendung des Taſteninſtrumentes und Einfluß deſſelben auf die folgende Entwickelungsperiode. . 60

Dritter Vortrag. Von Paleſtrina bis Bach.

Einleitung. Griechen. Mittelalter 63
Das Taſteninſtrument. Neuzeit. Renaiſſance. Componiſten und Taſteninſtrument 64
Harmonik. Fortſchritt und Nachahmung. Schule. Neuerungen . 67
Rhythmik 69
Componiſten. Joh. Gabrieli, Heinr. Schütz u. A. Deutſche, Italiener 70
Rameau. Muſikaliſche Mathematik Rameau's Theorie. Erfolg derſelben. d'Alembert's Auszug. Tonart. Gegner Rameau's. Rameau als Operncomponiſt 73
Händel. Leben. Mattheſon. Meſſias. Technik Aeſthetik und Ethik. 80
Bach. Leben. Aeſthetik und Ethik. Schule. Technik. Schwierigkeit des Bach'ſchen Vocalſatzes. Das wohltemperirte Klavier. Orgelfuge. Vocalmuſik. Cantate und Paſſion. Tod. Söhne. Zeitgenoſſen 83
Rückblick und Vorſchau 88

Vierter Vortrag. Die Oper bis Gluck.

Einleitung 91
Dramatiſche Muſik im Mittelalter. Adam de la Hale . . . 91
Die Oper. Urſprung. Eigenſchaften. Erſte Oper. Peri's Euridice. Beiſpiel der Löſung einer verwandten Aufgabe in drei Jahrhunderten. Monteverde. Cariſſimi 92
Lully 99
Scarlatti. Deſſen Schule 100
Gluck. Orpheus 101

Seite
Gluck in Paris. Iphigenie in Aulis. Alceste. Piccini. Roland. Armide. Iphigenie auf Tauris. Schiller. Göthe. Nebenopern. Salieri. 103
Technik. Vorschule. Form. Harmonik. Rhythmik. Orchester. . 109
Reformation der Oper. Gluck und Lully. Aesthetik und Ethik 111
Rückblick und Vorschau. Mozart. Beethoven. Weber. . . . 112

Fünfter Vortrag. Die Instrumentalmusik. Haydn u. Mozart.

Volksmusik. Lied. Tanz. Instrumente. Grenzen. Bildung. Talent. Dilettant. Publikum. Mitmacher 117
Dilettantismus. Haus- und Kammermusik 118
Instrumentalmusik. Virtuosität. Orchester. Concert. Suite. Toccata u. dgl. Sonate. Sonatenform. Rhythmische Mängel. Altmodisch. Haydn 119
Haydn. Leben. Kunst. Ehe. Studien. Symphonie. Mozart und Haydn. London. Schöpfung. Jahreszeiten. Schiller. Streichquartett. Klaviercomposition. Tod 124
Mozart. Leopold Mozart, Vater. Wolfgang. Reisen. Meisterschaft. Symphonie. Oper. Idomeneo. (Titus.) Entführung. Gluck. Goethe. Ehe. Deutsche Sprache. Lebenslage. Figaro. Da Ponte. Prag. Don Juan. Nicht komisch. Shakspere. Calderon. Goethe. Letzte Symphonien. Così fan tutte. Zauberflöte. Text. Mozart's Idealisirung desselben. Musik. Erfolg. Requiem 129
Rückblick und Vorschau. Deutsche Tonkunst. Beethoven . . . 144

Sechster Vortrag. Beethoven, seine Zeitgenossen und Nachfolger.

Beethoven's Technik. Haydn und Mozart. Clementi. Hummel. Cherubini. Instrumente. Bach. Bach und Mozart 147
Thematik. Verhältniß zum Contrapunkt 149
Form. Sonatenform. Durchführung. Zusatz 150
Orchester. Frühere Beschaffenheit Erweiterung 151
Thematisch-Coloristischer Stil. Vorgänger und Nachfolger. Licht und Schatten. Aesthetik und Ethik 152
Beethoven's Zeit. Absolute Monarchie. Revolution. Goethe. Schiller. 154
Ideal. Sittlicher Charakter desselben 155

Seite

Leben. Familie. Taubheit. Gesinnung. Transcendenter. Charakter der letzten Werke. Einzige Oper. Mozart. Clementi. Cherubini. Schiller 156

Zeitgenossen.

Weber. Romantische Oper. Orchester. Klaviercomposition . . . 158
Schubert. Lied. Instrumentalmusik. Drei Todesjahre 159

Nachfolger.

Mendelssohn. Oratorium. Instrumentalmusik. Dramatische Musik. 161
Schumann. Verhältniß zu Beethoven, zu Mendelssohn 162
Romantik. Mißbrauch. Eigentliche Bedeutung 163
Wagner. Rossini. Auber. Meierbeer. Wagner's Musikdramen . 165
Klaviercomponisten 167
Chopin 168
Liszt 169
Schluß. Aufgabe der Gegenwart 170
Rückblick über das gesammte Gebiet der Musikgeschichte. — Kirche. Monarchie. — Griechen, Mittelalter und Neuzeit. — Haydn, Mozart, Beethoven. — Die beiden Eintheilungen der Musikgeschichte. — Bild derselben 171

Erſter Vortrag.

Die Muſik des Alterthums.

Einleitung.

Die Geſchichte hat auf allen Gebieten des geiſtigen Lebens denſelben Gegenſtand, nämlich: die Entwickelung. Wie das, was in abgeſchloſſener Vollendung vor uns liegt, was neuen, in die Zukunft weiſenden Beſtrebungen feſten Grund und Boden gewährt, aus unſcheinbaren Keimen allmählig emporgewachſen iſt; wie ſich der unabſehbare Reichthum der Erſcheinungen, den wir vorfinden, aus kleinen Gaben der Zeiten und Menſchen nach und nach angeſammelt hat; was geſchehen ſein mußte, damit das, was wir heut anſtaunen und bewundern, geſchehen konnte; — darüber verlangen wir von der Geſchichte Aufklärung.

Denn daß eine Entwickelung ſtattgefunden hat und daß in dieſer kein verbindendes Glied gefehlt haben kann, ſetzen wir mit gleicher Gewißheit voraus, wie wir bei jeder Wirkung eine Urſache vorausſetzen. Beide Nothwendigkeiten beruhen auf der urſprünglichen Beſchaffenheit des menſchlichen Geiſtes, und können daher weder bewieſen noch überhaupt discutirt werden. So lange Menſchen denken werden, wird ſie der Trieb beherrſchen, das Gegenwärtige mit dem Vergangenen durch den Nachweis der Entwickelung zu verbinden. Für diejenigen aber, welche ſich von dieſem Triebe frei wiſſen, giebt es keine Geſchichte.

Mit dem Nachweis der Entwickelung ſind wir aber auf

das vorhandene Quellenmaterial angewieſen und von demſelben in jeder Hinſicht abhängig: denn, wo es daran fehlt, wird zwar die Einbildungskraft Brücken bauen können, aber dieſe werden der Zuverläſſigkeit entbehren; und wo Ueberfluß daran vorhanden iſt, wird zwar die Feſtſtellung des Einzelnen leicht, der Nachweis des allgemeinen Entwickelungsganges aber um ſo ſchwerer ſein.

In der Muſikgeſchichte nun ſind zwar zahlreiche fleißige Köpfe thätig, das Quellenmaterial zu ſammeln und zu ſichten; dennoch aber haben wir noch über große Lücken zu klagen. Wem aus dieſem Grunde die Zeit für die Muſikgeſchichte noch nicht gekommen zu ſein ſcheint, dem dürfen wir entgegnen: Die Gegenwart iſt es, welche nach der Vergangenheit fragt, und nach dem jeweiligen Standpunkt unſeres Wiſſens mag ihre Frage beantwortet werden. Daß dieſe aber jetzt eine ſehr dringende geworden iſt, beruht auf der weit verbreiteten ernſten und innigen Theilnahme an den Schöpfungen unſerer großen Tonmeiſter, und zeigt ſich in dem Intereſſe, welches man den zahlreichen Bearbeitungen unſeres Gegenſtandes widmet.

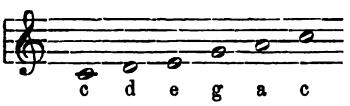
Aelteſte Kulturvölker.

Von dem Dunkel, welches die fernſte Vergangenheit bedeckt, hat freilich der muſikaliſche Forſchergeiſt bisher wenig aufgehellt. Die gewaltigen Reiche des Alterthums treten nacheinander vor unſere zurückſchauende Einbildungskraft, die **Inder** mit ihren hochentwickelten religiös-philoſophiſchen Anſchauungen, die **Chineſen**, welche noch heut das bevölkerteſte Reich der Welt inne haben, die **Egypter**, die **Perſer**: alle haben Muſik gehabt, alle

halten die Muſik in hohen Ehren, und berichten in Bild und Schrift von Saitenſpiel, Flöten- und Poſaunenſchall, aber was für eine Muſik ſie gehabt haben, davon können wir uns zur Zeit noch kaum eine Vorſtellung machen.

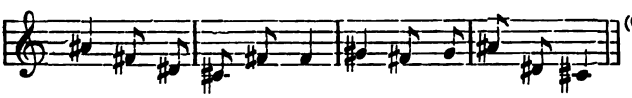
Mit ziemlicher Sicherheit läßt ſich indeſſen behaupten, daß bei den genannten Völkern zwei muſikaliſche Syſteme einander faſt widerſprechender Art in Gebrauch geweſen ſind. Das eine von dieſen vermied die halben Töne unſerer Tonleiter, mußte alſo die vierte und ſiebente Stufe ausſcheiden, ſo daß von der Cdur-Tonleiter beiſpielsweiſe übrig blieb:

1.



Dieſes Tonſyſtem, welches auch bei dem alten nordiſchen Volke der Kelten in Gebrauch geweſen ſein ſoll, und ſich in der altgriechiſchen Muſik unter dem Namen der unveränderlichen Tonhöhen erhalten hat, beruht offenbar auf dem Widerſtand des Gehörs, beim Singen, gegen die kleinſten Intervalle. Man merkt ſich dieſes vermuthlich älteſte, bei den Chineſen, wenn man den Mittheilungen trauen darf, noch heut beſtehende Tonſyſtem am leichteſten an den fünf ſchwarzen Taſten des Klavieres. Wenn man dieſe, ohne Zuhülfenahme weißer Taſten, in beliebiger Reihenfolge ſpielt, bewegt man ſich in der urälteſten Tonleiter. Daß dieſe einer ausdrucksvollen Melodik ſehr wohl fähig iſt, beweiſt der Anfang eines unſerer lieblichſten neueren deutſchen Volkslieder:

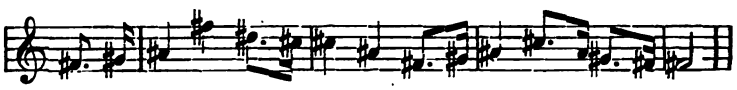
2.



Ach, wie iſt's möglich dann, daß ich dich laſ-ſen kann,

und das berühmte altirische Volkslied: „Letzte Rose", welches innerhalb dieser Scala zum größten Theil vollkommen verständlich bleibt:

3.



Auch unser großer Weber hat scherzhafterweise das Thema seiner drolligen Ouverture zu „Turandot" aus dieser Tonleiter gebildet.

Während nun dieses System sogar dem halben Tone, als einem zu kleinen Intervalle, aus dem Wege geht, uns aber, wie die angeführten und andere Melodieen beweisen, nicht ganz und gar fremdartig ist, können wir uns dagegen, trotz alles musikalischen Widerstrebens, der Annahme nicht entziehen, daß die ältesten Kulturvölker später zur Anwendung nicht nur des halben Tones, sondern sogar noch kleinerer Intervalle schritten, und diese zunächst da anbrachten, wo bisher die Anderthalbton-Intervalle lagen, in Beispiel 1 also zwischen e und g, a und c. Vergebens hat man sich bemüht, diese kleinen Intervalle von Viertel-, Drittel-Tönen und noch complicirteren Verhältnissen mangelhafter Beobachtung, Täuschungen des Gehörs oder abstrakter mathematischer Spekulation zuzuschreiben, die Berichte sind viel zu übereinstimmend und die Berichterstatter viel zu zuverlässig, als daß man sich ihrer so leicht entledigen könnte. Wir stehen hier also vor einem Räthsel, dessen Lösung einer musikalischen Expedition in die Länder, wo einst jene Tonsysteme geherrscht haben und zum Theil noch herrschen sollen, überlassen bleiben muß.

Eine solche Expedition hat freilich schon einmal stattgefunden. Als im Jahre 1798 Napoleon Bonaparte, damals erster Consul, nach **Egypten** zog und auf der Höhe der Pyramiden

die französischen Fahnen aufpflanzte, begleitete ihn eine große Anzahl von Gelehrten aller Fächer, bestimmt, dem französischen Volke, neben den erhofften politischen Vortheilen, eine ganz besondere Befriedigung der nationalen Eitelkeit zu verschaffen. Unter diesen Gelehrten befanden sich auch musikalische Forscher. Daß die Expedition überhaupt einen ziemlich ungünstigen Ausgang genommen hat, ist bekannt. Ihr Ergebniß für die Musik bestand in einigen Melodien von zweifelhaftem Alter. Auch die Gewaltherrschaft Englands über Indien hat uns mit der Musik dieses Reiches noch nicht näher bekannt gemacht, während wir ihr doch über Religion und Philosophie desselben die erstaunlichsten Aufschlüsse verdanken.

Auf die Sache selbst zurückzukommen, ist es ja richtig, daß wir bis auf etwa den neunten Theil eines ganzen Tones, das sogenannte Komma, den Unterschied der Tonhöhen wahrnehmen können, und daß auf dieser Fähigkeit die Stimmung aller Instrumente beruht. Ja, man will beobachtet haben, daß ganz außerordentlich feine Ohren, unter besonders günstigen Umständen, den Unterschied der Tonhöhe bis zu einem Achtzigstelton noch wahrzunehmen im Stande sind. Andererseits ist selbst dem stumpfesten Ohre die Verstimmung um einen Viertelton unerträglich und hebt allen musikalischen Wohlklang auf. Demungeachtet aber würde auch nicht der feinhörigste, in unserem harmonischen Tonsystem auferzogene Violinist oder Sänger im Stande sein, Viertel- oder gar Drittel-Töne in irgend einem melodischen Zusammenhange in zuverlässiger Reinheit hervorzubringen, und die Uebertragung solcher Intervalle auf Tasteninstrumente erscheint als widerliche Verzerrung. Dadurch ist man auf den Gedanken gekommen, diese sonderbaren Intervalle der Alten aus dem Hinauf- und Hinabziehen der Stimme innerhalb eines größeren Zwischenraumes zu erklären, wie wir es bei Sängern (auch Violinisten) zuweilen als eine leidenschaftliche Nuance, öfter als

eine geſchmackloſe Unart beobachten können. Auch aus dem Toniſchen in's Metriſche ſich zurückzuziehen, hat man verſucht, indem man die unnatürlichen Viertel- und Drittel-Tonhöhen als ganz einfache und alltägliche Tonlängen dieſer Art erklärte. Aber, wie ſchon geſagt, duldet die Zuverläſſigkeit unſerer Berichte keine Auslegung, welche den Vorwurf ungenauer Beobachtung einſchließt.

Griechen.

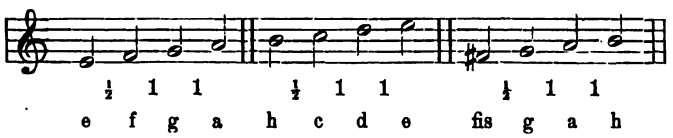
Etwas mehr, als von den genannten älteſten Kulturvölkern iſt glücklicherweiſe von den **Griechen** zu berichten, und wir müſſen bei denſelben ſchon deshalb etwas länger verweilen, weil in nächſter Zeit ihre Muſik die Aufmerkſamkeit auch weiterer Kreiſe auf ſich ziehen wird, hauptſächlich betreffs der Beziehung ihres älteren Dramas zur gegenwärtigen Oper, beſonders deren neueſter Ausbildung zum muſikaliſchen Drama durch Richard Wagner. Für diejenigen nun, welche zu den bevorſtehenden ſich daran knüpfenden Controverſen feſte Stellung nehmen wollen, müſſen hier etwas genauere Mittheilungen über dasjenige gemacht werden, was uns von der griechiſchen Muſik poſitiv bekannt iſt, ſelbſt auf die Gefahr hin, mehr belehrend als unterhaltend zu werden.

Tetrachord.

Ohne Zweifel hat überall die Muſik als Geſang angefangen, d. h. alle Völker haben erſt geſungen und dann geſpielt. Das muſikaliſche Bewußtſein erwacht aber doch immer erſt durch die Verſuche, den Geſang auf Inſtrumente zu übertragen. Erſt die Herſtellung eines Inſtrumentes nöthigt zur Feſtſtellung der Tonverhältniſſe, und begründet ein muſikaliſches Syſtem. Das erſte Inſtrument, an welchem die Griechen ihr

Tonſyſtem entwickelten, war die **vierſaitige Lyra**, ein mit griechiſchem Schönheitsſinn geformtes, mit vier Saiten beſpanntes Inſtrument, welches aus Abbildungen hinreichend bekannt iſt. Die vier Saiten deſſelben ſtimmten in vier nebeneinanderliegenden Tönen, und zwar ging der halbe Ton voran. So entſtand eine Tonreihe von einem halben und zwei ganzen Tönen, beiſpielsweiſe:

4.



Dieſe, durch die vier Saiten der Lyra dargeſtellten Tonreihen nannten die Griechen mit ſehr naheliegendem Ausdruck: **Vierſait**, *τετράχορδον*, welcher Benennung wir für eine Reihe von vier Tönen innerhalb der reinen Quarte bis heute treu geblieben ſind.

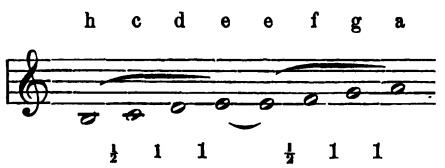
Eine ſolche vierſaitige Lyra war es, mit welcher, der Sage nach, **Orpheus** Steine belebt, wilde Thiere gebändigt und Menſchen zu Bürgern erzogen hat. Wenn in jenen dunklen Vorzeiten, von welchen nur die Sage berichtet, mit den beſchränkteſten und unvollkommenſten Mitteln Wunder vollbracht worden ſind, ſo muß man wohl erwägen, daß Poeſie und Muſik eng miteinander verbunden, ja ſich einer möglichen Trennung noch gar nicht bewußt waren, und daß dieſe vereinigte Muſikdichtung ihrem Inhalte nach keineswegs rein äſthetiſch, ſondern wieder ebenſo eng und untrennbar mit Religion, Moral und jeder Art von Geiſtes- und Gemüthsthätigkeit verbunden war: mit einem Wort, daß das menſchliche Geiſtes- und Seelenleben in jenen mythiſchen Zeiten ein einiges, ungetheiltes war, welches ſich erſt viel ſpäter nach verſchiedenen Richtungen hin ſpalten konnte. Ja, dieſes einige Seelenleben

ging wieder in Schönheit körperlicher Bewegung dermaßen auf, daß eine Trennung geistiger und leiblicher Vortrefflichkeit noch gar nicht denkbar war. So bezeichnet denn auch der Ausdruck „Musik“ in der Urzeit alles Schöne und Gute, was die Musen den Sterblichen gewähren, in inniger Verbindung. So erklärt sich denn auch die mythische Macht der Musik aus der Macht einer allseitig überragenden Persönlichkeit oder kulturfördernden Institution, deren unwiderstehlicher Einfluß auf das vornehmste ihrer Werkzeuge übertragen wurde.

Tonleiter und Tonschrift.

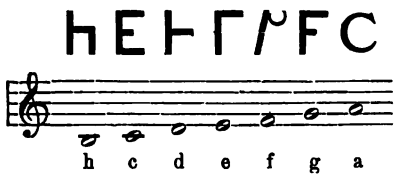
Diese wunderthätige viersaitige Lyra, welche unserer abstrakt musikalischen Auffassung so dürftig erscheint, (freilich enthält unser Klavier wenigstens das Fünfzigfache an Saiten) wurde der Keim des gesammten griechischen Tonsystems. Zunächst knüpfte man ein zweites, ebenso gebildetes Tetrachord an das erste so, daß sich beide in einem Ton berührten:

5.



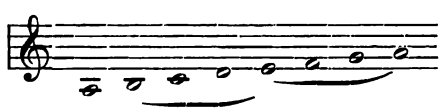
und erhielt auf diese Art eine Scala von sieben Tönen, welcher auch ein siebensaitiges Instrument entsprach.

Diesem Standpunkt des griechischen Tonsystems scheint die überlieferte Tonschrift der sieben sogenannten Instrumentalnoten anzugehören, deren Aehnlichkeit mit sieben Buchstaben des hebräischen Alphabeths, welche zur Bezeichnung der Himmelskörper dienten, Einigen aufgefallen ist,

6. 

die aber von den Griechen für Buchstaben ihres eigenen Alphabeths gehalten wurden: ein unvollständiges H, ein E, ein liegendes T, ein Γ, ein halbes M, ein digamma, ein Σ.

Um diese Siebentonreihe zur Octave zu vervollständigen, durfte man nicht oberwärts einen Ton hinzufügen, denn dadurch wäre man dem Tritonus, der unmelodischen Folge von drei ganzen Tönen, verfallen. Die Abneigung gegen diese Fortschreitung aber hat nicht allein auf die Scalenbildung des Alterthums einen bestimmenden Einfluß geübt, sondern ist auch im ganzen Mittelalter, bedingterweise sogar in der neueren Musik wirksam geblieben. Man nahm also unterwärts einen Ton hinzu (in unserem Beispiel: a) und benannte diesen auch, als den hinzugenommenen: προσλαμβανόμενος. So hatte man also eine Scala von einem Ton und zwei Tetrachorden, eine Octave umfassend:

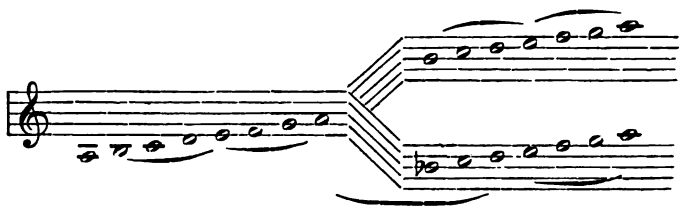
7. 

welche mit unserer melodischen Molltonleiter abwärts identisch ist und noch heut zuweilen „antike Molltonleiter" genannt wird.

Indem diese Scala nach oben ausgedehnt (in der höheren Octave wiederholt) wurde, kam abermals der Tritonus: f g a h zum Vorschein. Um diesen zu vermeiden, knüpfte man das folgende Tetrachord wieder an das vorhergehende an und fuhr fort ½11: a b c d. Hierdurch fiel die Tonleiter in der zweiten

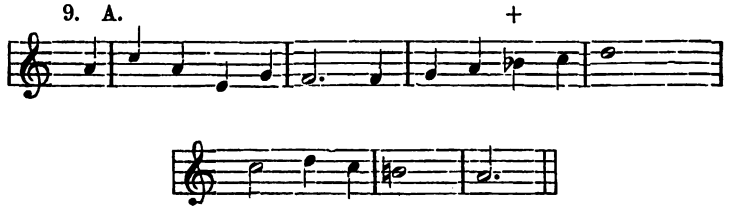
Octave anders aus, als in der ersten. Doch behielt man neben diesem eingeschobenen Tetrachord die Versetzung der ganzen Tonleiter in die höhere Octave bei, und gelangte so zu einer vollständigen Molltonleiter von zwei Octaven:

8.



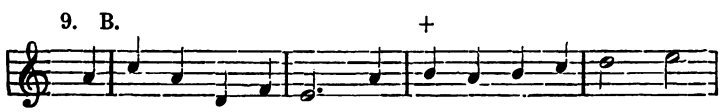
Die Eigenthümlichkeit dieses Verfahrens der Tonleiterbildung erklärt sich so: der Tritonus war in der Melodik absolut verboten; Melodieen, welche die Stufen des zweiten und dritten Tetrachordes in unmittelbare Verbindung brachten, mußten also zu der unteren Fortsetzung (mit b) greifen, die aber den Tritonus auf andere Art vermeiden konnten, bedienten sich unbehindert der oberen Fortsetzung (mit h), welche nur eine Wiederholung in der Octave ist.

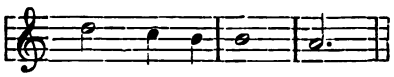
9. A. +



Vorstehende Melodie z. B. muß bei + zum halben Ton (a b) greifen, um den Tritonus f g a h zu vermeiden, folgende aber, die den Tritonus überhaupt nicht berührt, kann sich unbehindert des Tones h (bei +) bedienen.

9. B. +



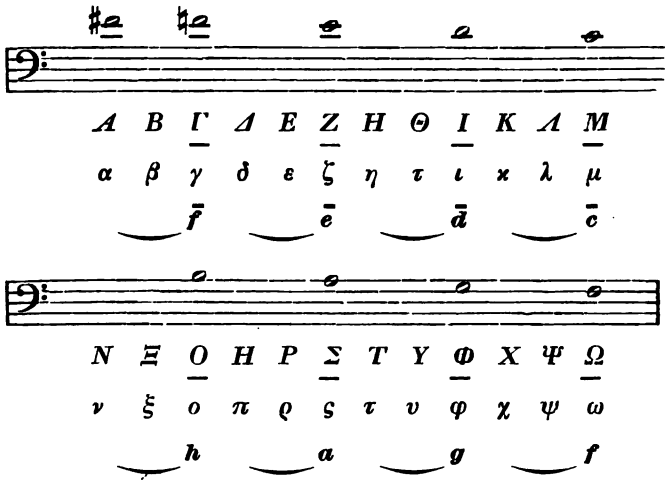


Gelegentlich ſei hierzu bemerkt, daß in dieſer alten zwieſachen Scalenbildung der Griechen der erſte Grund zu der viel ſpäteren Veränderung des **a b** c unſerer Tonnamen in **a h** c zu finden iſt.

Bei dem Uebergang von der Siebentonreihe (Nr. 6) zur Achttonreihe (Nr. 7) durch Hinzunehmung des unteren Octavtones, that nun die Tonſchrift einen verhängnißvollen Schritt, indem ſie, ſtatt für den hinzugenommenen Ton daſſelbe oder ein ähnliches Zeichen wie das der Octave zu nehmen, ein neues Zeichen einführte, nämlich **H**, welches die Griechen für ein Etha anſahen. Durch dieſen Mißgriff verſagte man der hohen Bedeutung der Octavähnlichkeit die Anerkennung, und beraubte die Tonſchrift ſelbſt derjenigen Anſchaulichkeit, die ſich durch Buchſtaben immerhin noch erreichen läßt. Bei der weiteren Ausdehnung der Notenſchrift über zwei Octaven verblieben die Alten bei ihrem verhängnißvollen Fehlgriff.

Ja, als in vielleicht viel ſpäterer Zeit das wirkliche Alphabeth als Tonſchrift neben jener älteren in Gebrauch kam, blieb man dem beſchriebenen Verfahren leider ebenfalls treu, und beraubte ſo die Schrift jedes Merkmals der hochwichtigen und damals ohne Zweifel bereits wohlbekannten Octavähnlichkeit. Die neue Schrift galt nur für den Geſang, und beſchränkte ſich zunächſt auf den allgemein gebräuchlichen Umfang der Stimmen. Dieſer Umfang aber wurde, unſerem Gebrauche entgegen, von oben nach unten eingetheilt, ein Umſtand der neuerdings zu einem vergeblichen Verſuch das ganze griechiſche Tonſyſtem durch Umkehrung dem unſeren zu nähern geführt hat. Von fis an, als dem höchſten Tone der Männerſtimme, wurden die Buchſtaben ſo vertheilt, daß je drei auf eine Stufe kamen, der Stammton der Stufe aber immer der letzte (dritte) war:

10.



Die vierundzwanzig Buchſtaben des Alphabeths reichten hier gerade für acht Stufen aus, worauf ein neues Alphabeth mit verzerrten Buchſtaben begann.

Daß jede Stufe eine dreifache Anwendung fand, kann uns nicht befremden, denn auch wir brauchen jede Stufe als Stammton, als Kreuzton und als Beton, z. B. d, dis, des. Wir geben aber dem Stammton die mittlere Tonhöhe (d), den Ableitungen eine höhere (dis) und eine tiefere (des). Die Alten aber nahmen gar keine Erniedrigung an, ſondern zweierlei Erhöhung. Während wir alſo zwiſchen f und g z. B. die beiden Töne fis und ges, Erhöhung der einen und Erniedrigung der anderen Stufe annehmen, ſo verlegten ſie zwiſchen f und g zweierlei fis.

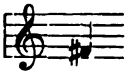
Wie aber in unſerer Praxis Töne wie fis und ges, cis und des und dergl. gleich gelten, weil wir unſer Tonſyſtem temperiren, ſo galten auch in der Praxis der Griechen die beiden Erhöhungen für gleich, nämlich temperirt. Wie wir aber in der Notenſchrift eine Verwechslung von fis und ges,

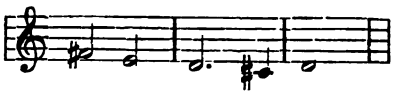
cis und des u. ſ. w. nicht geſtatten, ſondern auf's ſtrengſte verbieten, und einem Schüler, der etwa in As dur cis ſtatt des ſchreiben würde, grobe Unwiſſenheit vorwerfen, — ſo beobachteten auch die Griechen dieſe Unterſchiede an ihren beiden Erhöhungen in der Notenſchrift auf's genaueſte, wobei ſie, wie wir, der logiſchen Conſequenz des diatoniſchen Syſtems folgten. In der älteren Tonſchrift der ſogenannten Inſtrumentalnoten (Nr. 6) verfuhren ſie dabei in anerkennenswerth anſchaulicher Weiſe, indem ſie beide Erhöhungen durch Verdrehungen des Tonzeichens ausdrückten, z. B. die Erhöhungen von C durch Ↄ und ↃC.

Durch die alphabethiſche Schrift der Geſangsnoten ging denn aber auch dieſer letzte Reſt von Anſchaulichkeit verloren. Nicht nur die Octavähnlichkeit blieb hier ganz unberückſichtigt, ſondern es wurde auch der Vortheil aufgegeben, für eine Stufe und für ihre chromatiſchen Veränderungen das nämliche Zeichen zu brauchen.

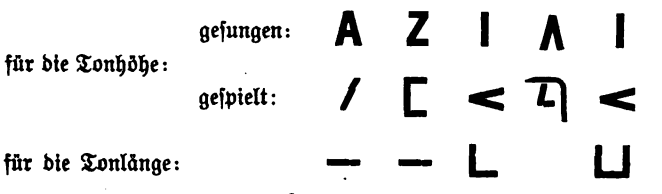
Darin ſtimmt dagegen das griechiſche Tonſyſtem wieder mit dem heutigen überein, daß es ſeine Mollſcalen (Nr. 8) auf allen Stufen der chromatiſchen Tonleiter bildete. Es entſtanden ſo die zwölf Molltonleitern: f, fis, g, gis, a, ais, h, c, cis, d, dis, e-moll.

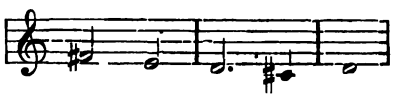
Neben ihrer Schrift für die Tonhöhen hatten die Alten noch eine Schrift für die Tonlängen, unſeren Notengattungen entſprechend. Während wir aber in der Rhythmik, wie im Ausdruck derſelben durch die Notengattungen, von der Vorſtellung einer höheren Einheit ausgehen, der ganzen Note, und die kleineren Notengattungen durch Theilung derſelben gewinnen, nahmen dagegen die Alten eine kleinſte Tonlänge an, aus der, gleichſam als Takttheil, ſie die größeren zuſammenſetzten. Die kleinſte Zeitlänge notirten ſie gar nicht, für die doppelte Länge brauchten ſie einen Strich, für die dreifache eine Figur von zwei Strichen u. ſ. w., ſo daß z. B. der Buchſtabe A allein,

— wenn wir unſere Viertelnote als Normaltonlänge annehmen, — ein Viertel ſo bedeuten würde:  und die kleine Melodie

11. 

in altgriechiſcher Tonſchrift folgendes Anſehen hätte:



12. 

Man erkennt hieran leicht, wie ſehr unſere jetzige Tonſchrift durch die anſchauliche Darſtellung des Steigens und Fallens, deſſen Grade durch das Linien- und Hülfslinien-Syſtem genau abgemeſſen und durch Verſetzungszeichen modifizirt werden, den Vorzug vor jeder möglichen Buchſtabenſchrift verdient.

Wenn wir aus alledem erſehen, daß die alte Notirungsweiſe höchſt unvollkommen war, weil ſie der Anſchaulichkeit entbehrte, ſo dürfen wir auch wohl annehmen, daß ſie ſehr wenig, vielleicht ſo gut wie gar nicht in Gebrauch war, daß vielmehr die Praxis ſich faſt ganz auf Gehör und Gedächtniß ſtützte. Und wird nicht noch heute eine neue, dem Geſchmack zuſagende Melodie durch Gehör und Gedächtniß ſchneller verbreitet, als durch die Notenſchrift? Singt nicht in den zahlreichen Chören, welche ſich zu öffentlichen und Privatzwecken bilden, ein großer Theil der Sänger mehr nach dem Gehör, als nach den Noten, mit denen viele nur eine ganz dunkele Vorſtellung des Steigens und

Fallens verbinden? In der That kommt wohl kaum die Mehrzahl über diese Grundvorstellung unseres Notensystems hinaus. Wenn nun unsere schwierigen harmonischen Compositionen einen solchen Zustand der Notenunkenntniß leider vertragen müssen, wie viel leichter konnte sich die einstimmige, von allen etwa betheiligten Instrumenten im Einklang mitgespielte griechische Musik ohne Notenkenntniß behelfen! Konnte doch bei Vorbereitung öffentlicher Chorgesänge der Chorführer seine einzige Stimme den übrigen so oft vorsingen oder vorspielen, bis diese sicher waren, sie, unter seiner Leitung, tadellos durchzuführen. Auch in neuerer Zeit hat manches hochgefeierte Opernmitglied ohne alle Notenkenntniß das Einstudiren der Partieen der Geduld eines Geigers oder Klavierspielers überlassen im festen Vertrauen auf Gehör und Gedächtniß, die freilich bei vielen musikalisch Begabten als unfehlbar bezeichnet werden können.

Tongeschlechter.

Obgleich uns die Einzelheiten des griechischen Tonsystems und der Tonschrift vielleicht schon bis zur Ermüdung beschäftigt haben, muß doch noch ein Gegenstand hier zur Sprache kommen, der schon bei den ältesten Kulturvölkern erwähnt wurde: das System der Vierteltöne oder das enharmonische Tongeschlecht. Daß die Chromatik, der Gebrauch der halben Töne, im alten System, wenigstens theoretisch, in demselben Umfang heimisch geworden war, wie bei uns, haben wir bereits gesehen. Vielleicht wurde sie schon auf dem Standpunkt der viersaitigen Lyra angewendet, wo sich aus der Zahl der Saiten die Verbindung von zwei halben Tönen und einem Anderthalbton ergeben mußte. Man stimmte z. B. von den vier Saiten e, f, g, a die dritte herab und gewann so das Viersait: e, f, ges, a oder e, f, fis, a. Dies kann für uns nichts Auffallendes mehr

haben, da Umstimmung einzelner Saiten naheliegt, und aus der Beschränktheit des Instrumentes und des Fingergebrauches das Uebrige folgt. Sehr auffallend ist aber, daß die Griechen sich auch der Vierteltöne bedient zu haben scheinen, und zwar schon in dem ebenso beschränkten Tonsystem. Sie stimmten die ersten Saiten des Tetrachords in zwei Vierteltöne, nahmen also beispielsweise von e bis f zwei Stufen an, und behielten dann eine große Terz übrig: e, ¼eis, f, a. Das so gewonnene „enharmonische Tongeschlecht" scheint aber über die ältesten Zeiten nicht weit hinausgekommen zu sein. Denn schon die frühesten Musikschriftsteller berichten davon als von einer Sache, die sie nur vom Hörensagen kennen, deren Verlust sie aber freilich sehr beklagen zu müssen glauben. Das Räthselhafte, was für uns in diesen Tongeschlechtern liegt, ist auch durch den sonnenklaren hellenischen Geist nicht gelöst, doch dürfen wir annehmen, daß der Gebrauch der Vierteltöne ein durch die Feinsinnigkeit der Griechen hervorgerufener Versuch war, der später durch das diatonische Geschlecht mit der chromatischen Modulation verdrängt wurde. So lassen sich auch alle bei den Schriftstellern vorkommenden Mittheilungen deuten. Freilich dürfen wir bei Beurtheilung aller vergangenen Epochen unserer Kunst nie vergessen, daß wir immer nach der modernen Vorstellung der Tonart urtheilen, aber noch nicht wissen, wie weit diese in unserer Geistesnatur selbst, wie weit nur in ihrer historischen Entwickelung begründet, wie weit angeboren, wie weit anerzogen ist.

Von den sonderbaren Tetrachorden haben wir, der Sache nach, nichts, wohl aber drei Namen behalten: Chromatik, Enharmonik, Tongeschlecht. „Chromatisch" nennen die Griechen ein Tetrachord von zwei halben und einem Anderthalbton, wir eine Folge von halben Tönen. „Enharmonisch" nennen die Griechen ein Tetrachord von zwei Viertel- und einem Zweiton,

wir die verſchiedene Bezeichnung gleicher (oder gleichgeltender) Tonhöhen, wie cis des, dis es u. ſ. w. Der Begriff der Diatonik iſt bis heut derſelbe geblieben. Unter „Tongeſchlecht" faſſen die Griechen die diatoniſche, chromatiſche und enharmoniſche Einrichtung des Tetrachords zuſammen, wir bezeichnen damit Dur und Moll, die verſchiedenen Tonleitern deſſelben Grundtones. Noch andere Ausdrücke der griechiſchen Muſiklehre haben wir beibehalten, zum Theil mit gleicher Bedeutung: wie Ton, Tetrachord, Tritonus, Octavgattung, zum Theil mit veränderter Bedeutung: wie Diapaſon (alt: Octave, neu: Stimmung), Orcheſter (alt: Raum vor der Bühne, neu: Chor von Inſtrumentiſten). Arſis und Theſis haben zwar die Bedeutung des guten und ſchlechten Takttheiles behalten, aber ihren Wortſinn vertauſcht, indem wir die Arſis (Hebung) durch Theſis (Senkung) des Armes beim Taktſchlagen hervorheben, die Theſis aber durch Arſis. Harmonie bedeutete bei den Alten alles Toniſche (die Tonhöhe betreffende) in der Muſikwiſſenſchaft, aber auch das enharmoniſche Tongeſchlecht, bei uns die den Alten fremde Mehrſtimmigkeit des Satzes. Intervall iſt lateiniſche Ueberſetzung des griechiſchen *διάστημα*: Abſtand.

Tonſyſtem.

Soviel läßt ſich nach dem Mitgetheilten nicht bezweifeln, daß das Tonſyſtem der Griechen eine hohe Ausbildung erfahren hatte. Die Entwicklung des Mittelalters konnte ſich mit einem beſchränkten Theil deſſelben begnügen, mit dieſem aber zur Idee und Grundlegung der Harmonie fortſchreiten, welche den Alten gänzlich fehlte. Erſt die neuere Zeit knüpfte wieder an das, über die Diatonik Hinausgehende im griechiſchen Tonſyſtem an. Die Notenſchrift dagegen und die Verfertigung muſikaliſcher Inſtrumente war bei den Alten weit zurückgeblieben, und dieſe beiden

sind es denn auch, welche der neueren Kunstentwickelung die Bahn bereiteten.

Wenn es erlaubt ist, sich der Vorstellung der Wiedererweckung eines altgriechischen und eines mittelalterlichen Musikers hinzugeben, so muß man annehmen, daß der Grieche in unserer gegenwärtigen Musik die größere Zahl von Berührungspunkten finden würde. Beide würden den vorherrschenden Gebrauch der Durtonart als weichlich tadeln, der Grieche würde über das gleichzeitige Erklingen so vieler Melodieen in unserer Harmonie den Kopf schütteln, wo seinen mittelalterlichen Gefährten nur der freie Gebrauch der Dissonanz kränken würde, aber unser Intervallgebrauch, unsere Chromatik und Modulation würde den Griechen nicht befremden, während sie den anderen ganz außer Fassung bringen müßte.

Alles, was uns vom griechischen Tonsystem bekannt ist, danken wir, durch Vermittelung der fleißigen Forschung neuerer Musikgelehrten, den alten griechischen Schriftstellern, von denen die Hervorragendsten hier namhaft zu machen sind.

Schriftsteller.

Der älteste und wichtigste unter den altgriechischen Schriftstellern, der auch von den Späteren immer wieder als Autorität angeführt wird, ist Aristoxenus, Philosoph und persönlicher Schüler des Aristoteles. Er lebte in der letzten Hälfte des vierten Jahrhunderts vor Christi Geburt und schrieb eine, uns vollständig erhaltene „Musikalische Elementarlehre" (*ἁρμονικὰ στοιχεῖα*), das älteste derartige Buch, jetzt über 2200 Jahre alt. Von demselben Schriftsteller existiren Fragmente eines Werkes über den Rhythmus. Aristoxenus giebt den Umfang des damaligen Tonsystems auf mehr als drei Octaven an, während der 1400 Jahre spätere Guido von Arezzo, der Bahnbrecher der modernen Notenschrift, drei Octaven noch nicht ganz erreicht. Bemerkenswerth ist, daß Aristoxenus das

enharmoniſche Tongeſchlecht, welches uns mit ſeinen Vierteltönen ſo ſonderbar erſcheint, erwähnt und rühmt, aber ſchon als verloren beklagt. Auch befand ſich Ariſtoxenus „der Muſiker", wie die Alten ihn nennen, ſchon mit den pythagoräiſchen Mathematikern in demſelben Streit über die Verhältniſſe der muſikaliſchen Intervalle, der noch heute unverſöhnt zwiſchen Muſikern und Phyſikern fortdauert. Ariſtoxenus erwähnt ferner die Tonzeichen, führt aber keine Beiſpiele an.

Nächſtdem iſt, wegen der relativen Vollſtändigkeit ſeiner Arbeit, der, allerdings viel ſpäterer Zeit (dem I. bis II. Jahrhundert n. Chr. Geburt) angehörende Ariſtides Quintilianus zu nennen. Er iſt es, welcher der Muſik das ſchöne Zeugniß ausgeſtellt hat, daß ſie von allen Künſten und Wiſſenſchaften allein im Stande ſei, ein menſchliches Geiſtesleben ganz auszufüllen; denn, während jede andere einer Nebenbeſchäftigung zur Erholung bedürfe, bilde die Muſik ſowohl Berufsarbeit als Mußebeſchäftigung: eine für junge Muſiker verheißungsvolle Beobachtung. Das Werk des Ariſtides heißt: drei Bücher über Muſik. Es enthält zahlreiche wichtige Notenbeiſpiele, aber keine einzige Melodie.

Alypius lebte etwa hundert Jahre ſpäter in Alexandria. Er hinterließ ein vollſtändiges Verzeichniß der griechiſchen Tonleitern in Vocal- und Inſtrumentalſchrift, welches die wichtigſte Quelle unſerer Kenntniß des griechiſchen Tonſyſtems geworden iſt. Es enthält nämlich, außer den Noten ſelbſt, genaue Beſchreibungen ihrer Geſtalt, wodurch es bei Vergleichung und Berichtigung alter Handſchriften die beſten Dienſte leiſten konnte.

Außer dieſen iſt noch der ſpätere römiſche Schriftſteller Boëthius zu nennen, der im V. bis VI. Jahrhundert unſerer Zeitrechnung lebte, dreimal römiſcher Conſul (damals nur noch der Schatten einer Würde) war, und 524 auf ungerechten Ver-

dacht der Verschwörung hingerichtet wurde. Seine umfassenden „Bücher über die Musik“ sind aus griechischen Schriftstellern zusammengetragen, enthalten Notenbeispiele, und sind besonders dadurch wichtig, daß sie die Vermittelung zwischen antiker und mittelalterlicher Musiklehre bildeten, wie die religiösen Gesänge zwischen antiker und mittelalterlicher Melodik.

Für die ethische und ästhetische Bedeutung der Musik im bürgerlichen Leben der Alten finden wir die wichtigste Stelle bei einem noch älteren Schriftsteller, als die genannten, nämlich in des Aristoteles Büchern über Politik. Nach diesen zu urtheilen, nahm die Musik in der Erziehung bereits einen so großen Raum ein, daß der berühmte Philosoph vor Uebertreibung warnen mußte, und war die reine Instrumentalmusik schon so weit entwickelt, daß Aristoteles sich veranlaßt sah, der öffentlichen Schaustellung der Virtuosität in den Wettstreiten (Concerten) entgegenzutreten. Hier finden wir auch die Erwähnung des Musikers Olympus, dessen Melodieen einen entschieden sittlichen Einfluß gehabt haben sollen und für die Erziehung der Jugend empfohlen werden, gerade wie in unserer Zeit die Compositionen Beethoven's mit vollem Recht eine gleiche Würdigung erfahren.

Gebrauch der Musik.

Was nun den Gebrauch der Musik betrifft, so war er bei den Alten ebenso ausgedehnt, wie bei uns, ja, in Anbetracht der größeren Oeffentlichkeit des Lebens, vielleicht noch ausgedehnter. Sie hatten ihre kriegerische Musik, ihre Tanzmusik, ihre Theatermusik, wie wir. Die Tafelmusik, die sich bei uns nur die allergrößten Gastmähler erlauben, scheint bei den Alten sehr verbreitet gewesen zu sein und nicht einmal bei Gastmählern von wenigen Personen gefehlt zu haben. Daß aber auch öffentliche Reden musikalisch begleitet wurden, wobei der begleitende

Muſiker die Affekte des Redners muſikaliſch unterſtützte, mit ihm leidenſchaftlich wurde und ſich mit ihm wieder beſänftigte, iſt ein Gebrauch, für den wir das Verſtändniß ebenſo verloren haben, wie für den anderen, daß die Redner, bei ganz beſonderer Aufregung, zur Bekräftigung ihrer Argumente mit den Beinen eine, eigens zu dieſem Zweck beſtehende Lärmvorrichtung in Thätigkeit ſetzten. Freilich ſind wir in der Oeffentlichkeit des Lebens weit zurück, und unſere klimatiſchen und ſocialen Verhältniſſe, welche uns vorzugsweiſe in geſchloſſene Räume verweiſen, werden uns auch ferner zurückhalten. Das Inſtrument, dem vorzugsweiſe der erwähnte muſikaliſche Dienſt zufiel, war ein Blaſeinſtrument, welches wir von Alters her als Flöte bezeichnen; doch mag es nach Klang und Tonumfang mehr unſerem „engliſchen Horn", welches vom kleinen f bis zum dreigeſtrichenen d reicht, ähnlich geweſen ſein.

Von größerer Wichtigkeit für die Geſchichte iſt die religiöſe Muſik der Alten, weil dieſe unzweifelhaft das Vorbild, ſogar wahrſcheinlich den Stoff zu den erſten chriſtlichen Melodieen, ſoweit dieſe nicht altjüdiſchen Urſprungs waren, abgegeben hat. Dieſe Melodieen ſind es, welche in der Entwicklung der Muſik die Brücke bilden zwiſchen dem Alterthum und der neuen Zeit. Urſprünglich zum Gebrauch im Freien beſtimmt, wo jede einzelne Sylbe, um einer Verſammlung von Tauſenden verſtändlich zu werden, lang ausgehalten werden muß, forderte das Bedürfniß des Athems, daß ſie in kurze Sätze zerfielen. Ferner konnte die Hervorhebung einzelner Sylben nicht durch Erhöhung des Stärkegrades geſchehen, weil ja alle Sylben ſehr ſtark wiedergegeben werden mußten. Die Betonung war alſo ausſchließlich auf die Hebung der Stimme durch Erhöhung des Tones angewieſen, wie man noch heut bei Volksrednern, die zu großen Maſſen ſprechen, beobachten kann. Hieraus läßt

ſich die Beſchaffenheit unſerer altkirchlichen Melodieen erklären, auf welche die Geſchichte des Mittelalters zurückkommen wird. Ihre andere Eigenthümlichkeit iſt, wie ſchon erwähnt (S. 18), die Abweſenheit der modernen Tonart, eine gemeinſchaftliche Eigenſchaft aller Melodieen bis zu Ende des ſechszehnten Jahrhunderts, ein rein negatives Merkmal, welches die letzten drei Jahrhunderte in Gegenſatz mit der ganzen Vergangenheit, und alles, dieſer angehörige, von Indern und Egyptern bis Paleſtrina und Laſſo, unter einen Geſichtspunkt bringt.

Nächſt den religiöſen Geſängen iſt es vorzüglich das griechiſche Drama, welches zu jeder Zeit das allgemeinſte Intereſſe erregt hat. Es giebt Gelehrte, welche geradezu behaupten, das griechiſche Drama habe in ſeiner Darſtellung mehr der modernen Oper, als dem recitirenden Drama geglichen, weil das meiſte, vielleicht alles in demſelben geſungen worden ſei. Unzweifelhaft ergiebt die leider fragmentariſche Poetik des Ariſtoteles, daß die „Melodiebildung“ mit zu den Aufgaben des Dichters gehörte, und zwar, wie man aus dem genannten Werk ſchließen muß, zu den leichteren, weniger ins Gewicht fallenden Routinearbeiten. Wieweit ſich aber dieſe Melodieenbildung erſtreckte, ob ſie nur die Chöre und einen Theil des Dialogs oder faſt das Ganze betraf, ob ſie wirkliche Compoſition oder nur Anwendung vorhandener Melodik war, ob ſie alſo mehr unſerer ſelbſtſtändig componirten Oper oder, wenn der Vergleich erlaubt iſt, unſerem „Volksſtück“ mit aufgenommener Muſik glich, darüber läßt ſich zur Zeit nichts Beſtimmtes ausſagen. Nicht der Schatten eines dramatiſch-melodiſchen Fragments iſt leider auf uns gekommen. Dagegen hat das griechiſche Drama eine freiſchöpferiſche moderne Wiedergeburt erlebt, welche ein, wie ſehr auch dem Original fernſtehendes, doch herrliches, in ſeiner Geſammtheit mächtig ergreifendes Kunſtwerk hervorgebracht hat. Auf Veranlaſſung Friedrich Wilhelm's IV. hat Felix Men-

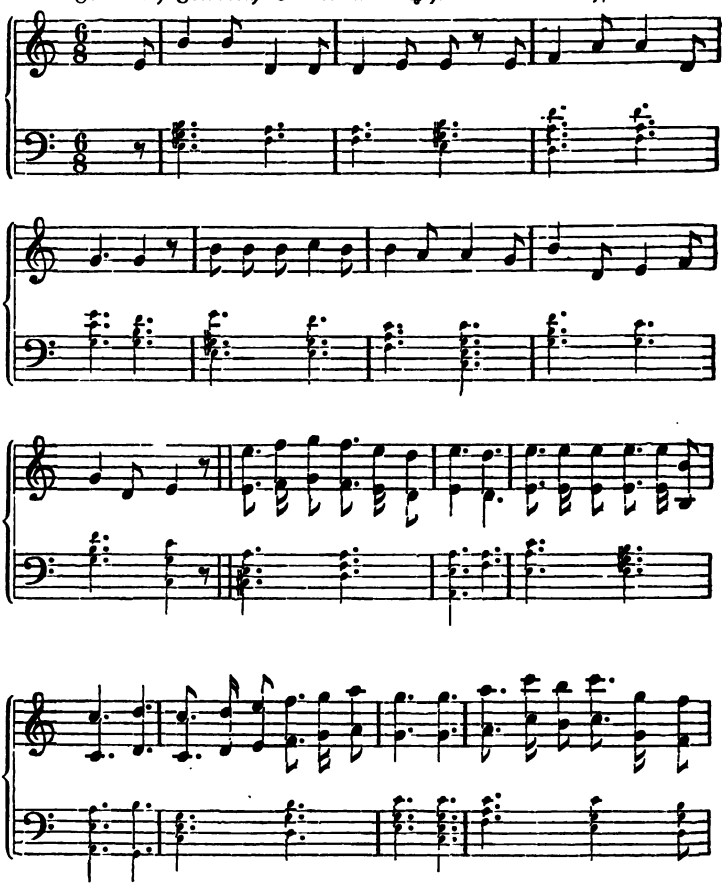
delssohn die Antigone des Sophokles zu einem musikalischen Drama umgeschaffen, dessen Darstellung eine Glanzleistung der ersten deutschen Bühnen geblieben ist, und die anzuhören Niemand versäumen sollte, dem Gelegenheit dazu geboten ist. Der Componist verbindet hier die rein musikalische Ausführung der Chöre mit einzelnen melodramatischen Eingriffen der Instrumentalmusik in die Recitation, und er hat seine Aufgabe so gelöst, daß eine höhere Vollendung nicht wohl denkbar scheint.

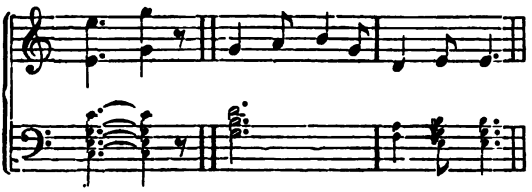
Wenn wir, bezüglich der religiösen und dramatischen Musik ganz und gar auf Vermuthungen angewiesen sind, so bietet uns dagegen die Lyrik der Alten einen, wenn auch schattenhaft schwachen Anhaltspunkt. Schattenhaft schwach, weil er einer Zeit entstammt, in welcher die Herrlichkeit Griechenlands längst niedergegangen war, vier bis fünf Jahrhunderte nach dem Zeitalter des Perikles, als Griechenland längst römische Provinz, und selbst die römische Weltherrschaft bereits erschüttert war. Etwa aus dem zweiten Jahrhundert nach Christi Geburt sind uns zu einigen Hymnen durch die alphabethischen Zeichen der Gesangschrift Melodieen erhalten, aus deren poetischem Metrum und einigen, wenn auch zweifelhaften Taktzeichen sich auch auf die rhythmische Eintheilung schließen läßt. Diese lyrischen Melodieen, welche sich nicht in gleichem Grade wie die gottesdienstliche Musik und das antike Theater an eine große Volksversammlung wenden, also eine schnellere Bewegung und eine mannigfaltigere Rhythmik gestatten, sind rein deklamatorisch gehalten, etwa wie unsere Recitative, aber mit geringerer Taktfreiheit. Die kürzeste und vielleicht anziehendste derselben soll hier mitgetheilt werden. Um sie von der Monotonie immer gleicher Lage zu befreien, ist in der zweiten Hälfte die höhere Octave hinzugefügt, wobei der Eintritt eines hohen Instrumentes angenommen ist. Um sie verständlicher zu machen, ist Harmonie hinzugefügt, obgleich, wie bereits mehrfach

ausgeſprochen, die Alten keine Harmonie kannten. Der immer von neuem ſich geltend machenden Neigung, ihnen Harmonie beizulegen, widerſpricht ſchon ihre Eintheilung der Muſiklehre, welche für Harmonie keinen Platz übrig läßt und in der Melodiebildung gipfelt.

Altgriechiſche Melodie.

13. Frei nach Friedrich Bellermann. Hymnen des Dionyſius ꝛc.





Die älteſte Handſchrift dieſer und der anderen überlieferten Melodieen iſt nicht alt genug, um alle Zweifel an der Authenticität derſelben zu beſeitigen. Dagegen dürfen wir uns der Hoffnung hingeben, daß ſie ſich aus viel früheren Zeiten durch Ueberlieferung von Ohr zu Ohr erhalten haben, und ſomit noch der klaſſiſchen Zeit Griechenlands angehören können.

Römer.

Von den Griechen wendet ſich der Blick zu den **Römern.** Aber vergebens würde man von dieſen eine Weiterentwickelung der griechiſchen Muſik erwarten. Den Römern war in der Weltgeſchichte die Aufgabe zugefallen, alle bereits vorhandenen Bildungselemente zu einem umfaſſenden Staatsleben zu vereinen. Ihre großen Leiſtungen fielen daher in die Sphäre des praktiſchen Geiſtes. In der Tonkunſt über das von den Griechen Geleiſtete hinauszugehen, hatten ſie keine Veranlaſſung.

Rückblick.

Nachdem es durch das oben gegebene Beiſpiel möglich geworden iſt, ſich von der antiken Melodik eine, der Wirklichkeit vermuthlich ſehr nahekommende Vorſtellung zu machen, faſſen wir das, über die Muſik des Alterthums überhaupt Geſagte dahin zuſammen: Die Griechen hatten ein hochvollkommenes, gleich unſerem chromatiſch ausgebildetes und in der Praxis temperirtes Tonſyſtem, wie wir es erſt ſeit zwei-

hundert Jahren wiedergefunden haben; — sie hatten eine consequent durchgeführte, aber als Buchstabenschrift der Anschaulichkeit und deshalb des allgemeinen Gebrauchs entbehrende Tonschrift; — sie hatten keine Harmonie und daher auch keine Vorstellung der Tonart in unserem Sinn, und waren, trotz der großen Bedeutung, die sie im öffentlichen Leben der Musik einräumten, nicht im Stande, selbstständige musikalische Kunstwerke herzustellen, welche ihren Leistungen in der Baukunst, Bildnerkunst und Poesie auch nur entfernt zu vergleichen wären. Vom rein historischen Interesse abgesehen, dürfen wir es wohl zufrieden sein, von ihrer Musik nichts weiter erhalten zu wissen, als was etwa von ihren religiösen Melodieen auf die christliche Kirche übergegangen ist. Wie daraus der Grundstein des herrlichen Gebäudes unserer modernen Musik geworden ist, wird Gegenstand der folgenden Vorträge sein. Eines aber können wir schon jetzt mit Ueberzeugung aussprechen: Jede Zeit hat eine Musik gehabt, welche den allgemeinen Anforderungen, wirksam und ausdrucksvoll zu sein, zu genügen vermochte.

Zweiter Vortrag.

Musik des Mittelalters bis Palestrina und Lassus.

Einleitung.

Daß es die Griechen zu einem ſinnreich erdachten, conſequent durchgeführten und dem unſeren ſehr ähnlichen Tonſyſtem gebracht hatten, daß ſie aber, aus Mangel einer anſchaulichen Tonſchrift, weder zur Harmoniebildung, noch zur ſelbſtſtändigen muſikaliſchen Rhythmik fortſchreiten konnten, hat der erſte Vortrag gezeigt.

Chriſtliche Kirche.

In den völkervernichtenden Stürmen der erſten Jahrhunderte des Mittelalters war einzig und allein die chriſtliche Kirche im Stande, die Pflege der Wiſſenſchaften und Künſte in die Hand zu nehmen und zu fördern. Die Muſik, welche weder irdiſche Geſtalten abzubilden, noch beſtimmte Begriffe anzuwenden genöthigt iſt, mußte der Religion immer ſehr nahe liegen, vollends der chriſtlichen Religion, welche Recht und Wahrheit ausſchließlich in das Innere des Gemüths verlegt; und ſo wurde denn auch die chriſtliche Kirche Schützerin und Pflegerin der Tonkunſt durch das ganze Mittelalter bis zu den erhabenen Schöpfungen eines **Paleſtrina.**

Allerdings iſt die Muſikgeſchichte genöthigt, das Mittelalter um etwa hundert Jahre weiter auszudehnen, als die allgemeine Geſchichte, da die große Periode des ſtrengen Satzes welche

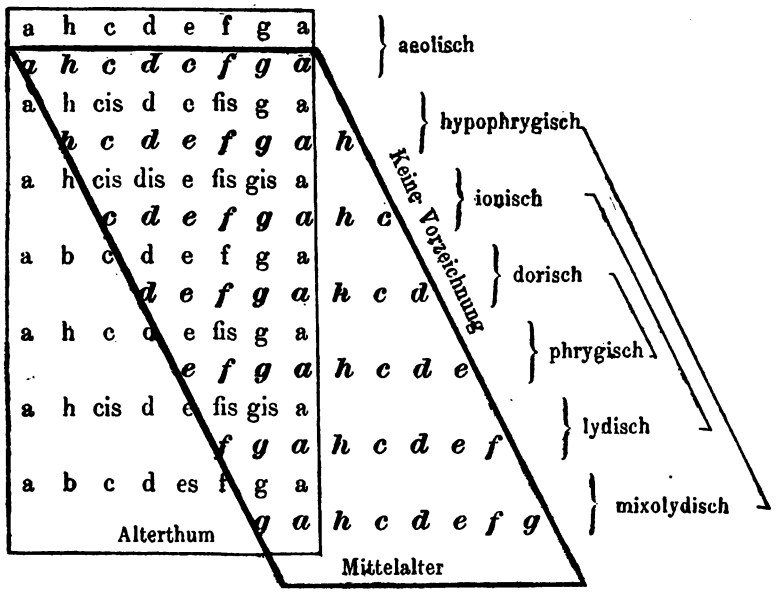
mit den ersten Versuchen der Zweistimmigkeit beginnt, mit innerer Nothwendigkeit bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts währt und, bezüglich des Musikstils an sich, weder von der Reformation, noch von der Renaissance betroffen wird.

System der Tonarten.

Das erste Verfahren der Kirche mit dem überlieferten Tonsystem war die Beschränkung desselben auf den einen Zweck des Kirchengesanges. Die zwölf und mehr zweioctavigen Scalen des Alypius wurden verworfen, und man begnügte sich mit den sieben Octavgattungen, welche als sogenannte Kirchentonarten der Kern des mittelalterlichen Systems wurden. Namen und Reihenfolge der Octavgattungen übernahm man von den Alten, nämlich (von einigen gleichgültigen Schwankungen und Varianten abgesehen) als: aeolisch, hypophrygisch, ionisch, dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch, — aber man beging dabei einen Irrthum, welcher die Bedeutung aller Benennungen, mit Ausnahme der ersten, veränderte. Die Griechen dachten sich nämlich diese Octavgattungen innerhalb ein und derselben Octave mit verschiedener Lage der halben Töne. Die kirchlichen Verbesserer aber begannen jede folgende Octavgattung eine Stufe höher, als die vorhergehende, überschritten also den Umfang einer Octave. Hinsichtlich der ersten Octavgattung war kein Mißverständniß möglich, es war die allgemeine tritonusfreie griechische Normaltonleiter, und diese wurde durch die sieben ersten Buchstaben des lateinischen A B C: a b c d e f g bezeichnet. Der Ton b war unser jetziges h, weßhalb wir ihn auch hier so nennen wollen.

Die folgende Tabelle veranschaulicht das Verfahren und die Folgen der mittelalterlichen Tonartbildung.

14.

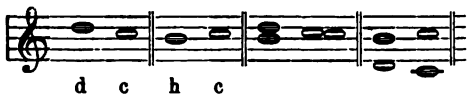


So kam es, daß nur die erste Octavgattung ihren Namen behielt, die zweite aber mit der letzten, die dritte mit der vorletzten und die beiden mittleren unter sich den Namen tauschten.

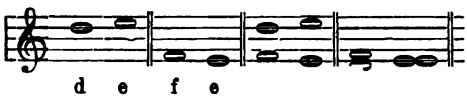
Bei der Bedeutung, welche diese Benennungen bis auf den heutigen Tag behauptet haben, war es nothwendig, auf ihr Verhältniß zu den griechischen Originaltonarten einzugehen. Eine der Octavgattungen, die hypophrygische, entbehrte der reinen Quinte, eine andere, die lydische, der reinen Quarte. Erstere wurde daher für immer, letztere für gewöhnlich von der Tonartbildung ausgeschlossen. Diese aber darf man nicht mit unserer heutigen vergleichen, welche jeden Ton durch harmonische Bestimmungen auf einen Grundton bezieht, von dem der Satz ausgeht und auf den er zurückführt. Nein! — die alten Octavgattungen wurden nur dadurch zu Tonarten, daß man sie auf einfachste Art schlußfähig machte. Man bildete nämlich eine Cadenz (Schlußformel) durch stufenweise Fortschreitung

abwärts oder aufwärts. Dabei blieben die ioniſche und phrygiſche Tonart unverändert, erſtere ſchloß z. B.

15.



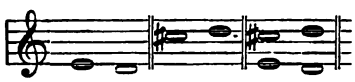
letztere



in der doriſchen, aeoliſchen und mixolydiſchen Cadenz wurde aber der aufſteigende Leitton erhöht, alſo:

16.

doriſch



aeoliſch

mixolydiſch

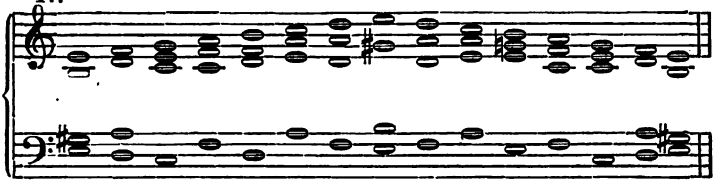
Doriſch war außerdem vorbehalten, die ſechſte Stufe gelegentlich zu erniedrigen.

Die Cadenzen, nicht der Gang der Melodie überhaupt, beſtimmten die Tonart. Die Melodie aber konnte mit jedem beliebigen Ton beginnen. Es liegt daher in allen den, zum Theil wohl uralten Melodien, aus denen dieſes Tonartenſyſtem abſtrahirt iſt, und die nach dieſem Syſtem gemacht ſind, für unſer Gefühl etwas Schwankendes und Haltloſes, weil unſer modern gewöhntes Ohr vergebens die Stütze des Grundtones ſucht.

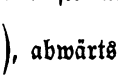
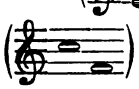
Uebrigens iſt durch die Cadenzbildung die doriſche Octavgattung unſerer melodiſchen, die aeoliſche unſerer harmoniſchen Molltonleiter ſo ähnlich geworden, daß dieſe beiden hier gewiſſer-

maßen schon durchschimmern. Die mixolydische aber nähert sich der ionischen, welche unser Dur ist, so daß wir eigentlich nur die phrygische eingebüßt haben.

17.

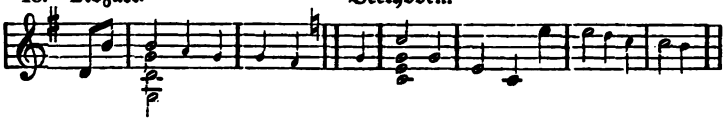


Die für das Mittelalter bezeichnendeste Beschränkung des Tonsystems besteht in der vollkommenen Beseitigung der Chromatik. Alle vorkommenden halben Töne mußten diatonisch sein, d. h. zweien nebeneinanderliegenden Stufen angehören, und Zarlino, der größte Schriftsteller des strengen Satzes, spricht dem diatonischen halben Ton alles Schöne in der Musik zu. Das Intervall der übermäßigen Prime ist demnach verpönt als chromatischer halber Ton, eine Fortschreitung wie c-cis-d unmöglich. Daß dabei die theoretische Mahnung an die verlorene Chromatik des Alterthums immer bestehen blieb, ist natürlich und trug später seine Früchte.

Auch die Intervalle der einzelnen Stimmen wurden beschränkt, indem man sie aufwärts nicht größer als eine kleine Sexte (), abwärts nicht größer als eine reine Quinte () gestattete, darüber hinaus aber nur die reine Octave zuließ. Von diesen wenigen Intervallen fielen auch noch die übermäßigen und verminderten weg, unter diesen der Tritonus, den wir schon im Alterthum als Schranke der Melodik kennen gelernt haben. Wenn uns solche Beschränkungen unnatürlich und willkürlich erscheinen, so müssen wir bedenken, daß unser modernes Tonsystem durchaus auf der Harmonie beruht, daß

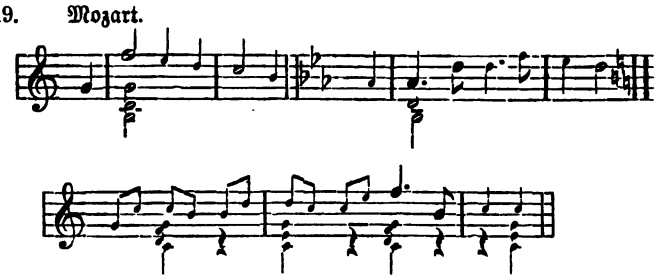
uns große Sexten und selbst Decimen leicht erscheinen, weil sie Bestandtheile des Dreiklanges sind,

18. Mozart. Beethoven.



ebenso auch Septimen, übermäßige Quarten und verminderte Quinten uns als Bestandtheile des Septimenaccordes geläufig sind,

19. Mozart.



dem Alterthum und Mittelalter aber dieses harmonische Maß der Melodik gänzlich fehlte.

„Natürlich" ist unsere moderne Harmonik allerdings, d. h. sie stimmt mit den Naturgesetzen unseres geistigen Lebens überein, aber nicht im Sinne derjenigen, welche annehmen, daß dieses unser gegenwärtiges Harmoniesystem in der Natur immer vorhanden gewesen, unseren stumpfen Ohren aber erst nach Jahrtausenden der Abwege und Verirrungen des musikalischen Geistes hörbar geworden sei, als man endlich das Geheimniß „Tonica und Dominante" entdeckt hatte. Vielmehr theilen wir die Natürlichkeit mit jedem Zeitalter, nur daß jedes seinem Standpunkt des Wachsthums entsprechend natürlich ist.

Die ersten, durch die Formen des Gottesdienstes bis auf den heutigen Tag wirksam gebliebenen Resultate des mittelalterlichen Musikstils sind die Melodiensammlungen des Gre-

gorianiſchen Kirchengeſanges, ſo genannt von ihrem erſten Veranſtalter, dem Papſt Gregorius († 604).

Die Melodien werden als Antiphonen, die Sammlungen als Antiphonarien bezeichnet. Daß hierin griechiſche und altjüdiſche, und in dieſen vielleicht wieder altegyptiſche Melodien auf uns gekommen ſind, iſt nicht unwahrſcheinlich, aber faſt gewiß iſt, daß eigens für den chriſtlichen Gebrauch neugebildete auch nicht anders hätten ausfallen können, da gleiche Bedingungen immer gleiche Reſultate ergeben, und neue Bedingungen noch keineswegs geſchaffen waren.

Notenſchrift.

Die wichtigſte Erkenntniß aber, welche das Mittelalter über den Standpunkt des Alterthums allmälig hinausführte, war die von der Nothwendigkeit einer anſchaulichen Tonſchrift. Daß dieſer Tonſchrift die Vorſtellung des Auf- und Abſteigens, einer Leiter der Töne zu Grunde gelegt werden müſſe, machte ſich immer mehr geltend. Die Alten waren nur bis zu der Vorſtellung des Ausgehens von und Zurückkehrens zu einem Punkt gelangt, und wenn wir ihre Ausdrücke durch aufwärts und abwärts überſetzen, **ſo legen wir eben ihren Begriffen unſere Anſchauungen unter.** Die moderne Anſchauung, von der wir übrigens nicht wiſſen, wie tief ſie im Volke Wurzel gefaßt hat, entwickelte ſich erſt im Mittelalter. Man begann, den verſchiedenen Buchſtabenſchriften durch Linien und beſondere Zeichen in dieſem Sinne nachzuhelfen. Aber der Gebrauch mehrerer Linien, um Höhe und Tiefe, Steigen und Fallen der Stimme anzudeuten, begegnet uns zuerſt im X. Jahrhundert.

Eigenthümlich iſt, daß ſich faſt der ganze Ruhm der Erfindung der modernen Notenſchrift, ja nach einigen, der modernen Muſik überhaupt, auf den Namen Guido's von Arrezzo concentrirt, obgleich neuere Forſchungen ergeben haben, daß

dieſem Mönche des zehnten Jahrhunderts jede einzelne der ihm beigelegten Erfindungen ſtreitig gemacht werden kann. Ohne Zweifel war Guido eine pädagogiſche Capacität erſten Ranges, welche alles zuſammenfaßte, was an Material für anſchauliche Darſtellung und Mittheilung des Ton- und Notenweſens vorhanden war.

Da iſt zunächſt der lateiniſche Vers, deſſen Anfangsſylben die aufſteigende Tonleiter bildeten, und noch heut unter dem Namen Guidoniſche Solmiſationsſylben den romaniſchen Völkern als Tonnamen überhaupt und den Geſangsmeiſtern der ganzen Welt zu Vocaliſationsübungen dienen. Es ſind dies die vielbeſprochenen Sylben: **ut**, (von den Franzoſen beibehalten, von den Italienern durch **do** erſetzt), **re, mi, fa, sol, la**, ſpäter durch **si** ergänzt. Sie ſtammen von dem Vers.

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum,
Solve polluti
Labii reatum,
Sancte Johannes!

deſſen ſehr proſaiſcher Inhalt eine Bitte an den heiligen Johannes um Heilung des Schnupfens iſt. Nun iſt freilich neuerdings nachgewieſen worden, daß dieſer Vers ſchon vor Guido exiſtirte, aber das Verdienſt ſeiner pädagogiſchen Verwerthung iſt jedenfalls ungleich größer, als das ſeiner Hervorbringung.

Ferner iſt da die Guidoniſche Hand, d. h. der Gebrauch der Hand, um an den Gliedern und Ballen der Finger den geſammten Tonumfang abzuzählen, welcher damals vom großen G bis zum zweigeſtrichenen $\bar{\bar{e}}$ reichte, alſo 20 Tonſtufen umfaßte. (Das große G wurde durch griechiſch Gamma Γ bezeichnet; daher das franzöſiſche „gamme" für Tonleiter. Auch

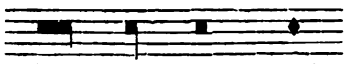
unſere Buchſtabenſchrift für die verſchiedenen Octaven, als große, kleine, eingeſtrichene u. ſ. w. finden wir hier vorbereitet.)

Am wichtigſten aber war der Gebrauch der Linien zur Fixirung der Tonhöhe. Allerdings waren ſchon vor Guido zu gleichem Zweck Linien, von einer bis zu ſechzehn, gebraucht worden. So hat ſich aus dem X. Jahrhundert ein Beiſpiel der Notation mit Punkten auf Linien erhalten, und Hucbaldus, ein Vorgänger des Guido, hat ſich, ſtatt der Punkte auf den Linien, der Sylben in den Zwiſchenräumen bedient, — aber Guido ſoll den Gebrauch der Linien vereinfacht haben, indem er ſie nur bis zu vieren anwendete, dabei aber auch die Zwiſchenräume verwerthete. Daß er aber durch verſchieden geſtaltete Noten die Tonlänge angegeben hätte, iſt nicht bekannt. Doch muß man aus dem großen Ruhm, der ihm zu Theil wurde, ſchließen, daß er mehr, entſcheidender, oder doch eifriger für die Tonkunſt gewirkt hat, als ſich zur Zeit feſtſtellen läßt.

Jedenfalls iſt vom X. bis zum XIII. Jahrhundert Bedeutendes für die Tonſchrift geſchehen. Denn plötzlich zu Anfang des XIII. Jahrhunderts, begegnet uns in Franco von Cöln ein Schriftſteller, der nicht allein die vollſtändige Theorie der modernen Notenſchrift aufſtellt, ſondern ſich auch auf Vorgänger beruft, deren Bekanntſchaft uns zur Zeit leider noch verſagt iſt.

Die neuen Noten, welche fortan die Herrſchaft behaupten ſollten, hießen, von der genauen gegenſeitigen Werthbeſtimmung, Menſuralnoten, die Tonkünſtler, welche ſie anwendeten und lehrten, Menſuraliſten. Die Schrift hat alle weſentlichen Eigenſchaften unſerer modernen Tonſchrift, die fünf Linien mit ihren Zwiſchenräumen zur Beſtimmung der Tonhöhen, die verſchiedenen Geſtalten der Noten für verſchiedene Tonlängen, nur iſt ſie noch eckig. Ihre Zeichen ſind folgende:

20.



Maxima. Longa. Brevis. Semibrevis.

die ſich ſpäter veränderten und ergänzten zu:

21.

Maxima	Longa.	Brevis.	Semibrevis.	Minima.	Semiminima.	Fuſa.	Semifuſa.
Größte.	Lange.	Kurze.	Halbe Kurze.	Kleinſte.	Halbe Kleinſte.	—	Halbe Fuſa.

Anfangs dominirten die höheren Notengattungen, ſpäter die Semibrevis, unſere ganze Note, neben der hauptſächlich Halbe und Viertel in Gebrauch waren. Erſt mit dem XVII. Jahrhundert beginnen die kleineren Noten häufiger zu werden. Am Ende deſſelben Jahrhunderts beginnt die unbequeme eckige Schrift der Rundſchrift zu weichen, und die Viertelnote wird herrſchende Notengattung, nächſt welcher die Achtelnote am meiſten gebraucht wird.

Die oben gegebenen alten Notengattungen waren *dreitheilig* im *Tempus perfectum*, der dreitheiligen Taktart, nach der heiligen Dreizahl als vollkommen und durch die „vollkommene" Figur des Kreiſes bezeichnet; ſie waren *zweitheilig* im *Tempus imperfectum*, der zweitheiligen Taktart, deren Zeichen des Halbkreiſes wir noch jetzt für den Viervierteltakt gebrauchen.

Der Taktſtrich war zwar bekannt, wurde aber im ganzen Mittelalter nicht angewendet. Man verſchmähte dieſes einfache Veranſchaulichungsmittel und bürdete dadurch dem Vorſtellungsvermögen eine um ſo größere Anſtrengung auf.

Auch des viel wichtigeren Veranſchaulichungs- und Erleichterungsmittels der *Partiturſchrift* bedienten ſich die alten Muſiker nicht. Die Partiturſchrift beſteht, gerade wie die Klavierſchrift, in der Uebereinanderſtellung der zuſammenklingenden Töne, wodurch jederzeit die Ueberſicht über die Geſammtharmonie gegeben iſt. Im Mittelalter nun, obwohl die Idee der Partitur

inſofern vorhanden war, als theoretiſch Zuſammenklänge durch Uebereinanderſtellung der Noten erläutert wurden, machte man dennoch in der Compoſition keinen Gebrauch von dieſer Erleichterung, ſondern ſchrieb die oft höchſt complicirten Stimmen nacheinander, wobei alſo entweder das ganze Stimmgewebe vorher in der Phantaſie fertig ſein mußte und gleichſam nur von dem inneren Bilde abzuſchreiben war, — oder aber jede ſchon geſchriebene Stimme im Gedächtniß unerſchütterlich feſtgehalten wurde. Der Mangel des Taktſtriches und der Partitur belaſtete alſo das Vorſtellungsvermögen und die Phantaſie in einer Weiſe, von der wir uns, bei unſerer bequemen Tonſchrift, gar keine Vorſtellung mehr machen können, und die völlige Entlaſtung kündigt ſich erſt im Jahre 1577 durch den Druck einer umfangreichen Partitur mit Taktſtrichen an. Jedenfalls iſt die Jahreszahl dieſer Publication, wenn ſie nicht durch eine frühere verdrängt wird, eine der wichtigſten für die geſammte Muſikgeſchichte.

Einen Vortheil freilich mochten jene willkürlichen Erſchwerungen der Notirung gewähren in der Ausſchließung unvollkommener Talente durch die höheren Anſprüche an die wirklichen Naturanlagen, während es jetzt nicht wenige „Componiſten“ giebt, für welche lediglich das Syſtem der Notenſchrift componirt.

Wer jemals verſucht hat, einen vierhändigen Klavierſatz vom Blatt zweihändig zu ſpielen, alſo Primo und Secondo zugleich, der wird ſich einen Begriff von der Schwierigkeit machen können, ſolche alten partiturloſen Compoſitionen zu überſehen. Und doch kommt uns heute bei dem erwähnten Verſuch noch zu ſtatten, daß wir nur zwei Partieen zu überſehen haben, daß die Taktſtriche den Satz gleichförmig gliedern, und daß die harmoniſchen Beziehungen viel zur Erleichterung beitragen. Mozart ſoll ſchon als Knabe aus vier oder mehr

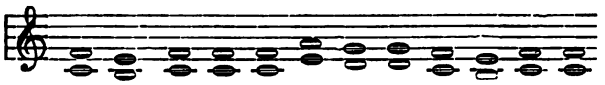
verſchiedenen Stimmen richtig Partitur geſpielt haben, und als er in reiferen Jahren durch den Vortrag einer Bach'ſchen Motette entzückt war, las er dieſelbe aus den acht umherliegenden Stimmen nach, da eine Partitur nicht zur Stelle war. Auch iſt gewiß, daß Mozart zuweilen Compoſitionen ſofort in Stimmen ſchrieb, wobei ihm alſo das ganze Werk ſo deutlich vorſchweben mußte, daß er es aus der ideellen Partitur nur abzuſchreiben brauchte. Was aber hier Mozart's überſchwängliches Genie freiwillig that, legten ſich jene alten Muſiker als einen herkömmlichen Zwang auf in Folge der Nichtbeachtung eines ihnen doch offenbar naheliegenden Hülfsmittels.

(Den beſten Beweis, daß ſie ſich nicht der Partitur bedienten, liefern die theoretiſchen Werke, unter dieſen das mit Recht berühmteſte des Zarlino († 1599). In dieſem Werke werden zwar alle einzelnen Zuſammenklänge partiturmäßig vorgeführt, ſobald aber ein zuſammenhängendes Notenbeiſpiel gegeben wird, folgen die einzelnen Stimmen hintereinander, oft durch das Umſchlagen der Seiten jeder Möglichkeit gleichzeitiger Ueberſicht beraubt).

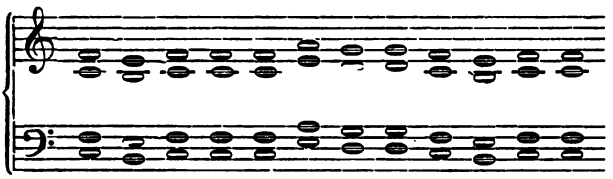
Harmonik.

Gleichzeitig mit den Verſuchen, durch Linien die Tonſchrift anſchaulicher zu machen, beginnen auch die erſten Verſuche, einen harmoniſchen Satz herzuſtellen. Dieſe Verſuche knüpfen ebenfalls an die griechiſche Muſiklehre an, und zwar an die Intervallenlehre. Obgleich, wie ſchon erwähnt, die Griechen keine Harmonie hatten, auch ihre Lehrbücher gar keinen Platz dafür laſſen, haben ſie doch den Zuſammenklang der Intervalle theoretiſch beobachtet und dieſelben in Conſonanzen und Diſſonanzen eingetheilt. Dabei verließen ſie ſich ganz und gar auf die Mathematik und rechneten, entgegen unſerer Anſicht, die Quarte zu den Conſonanzen, Terz und Sexte zu den Diſſonanzen. Hierauf

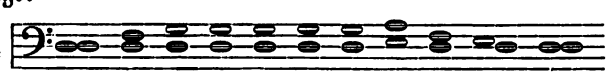
gestützt versuchte denn der schon erwähnte Hucbald einen zweistimmigen Satz dadurch herzustellen, daß er von zwei Stimmen genau dasselbe in reinen Quarten singen ließ.

22. 

Auch machte er seinen Satz durch Hinzufügung von zwei anderen Stimmen in der höheren Octave vierstimmig.

23. 

So barbarisch uns diese Harmonie von falschen Quinten, Octaven und Quarten erscheint, so verdient sie doch unsere Hochschätzung als erster Versuch, die menschlichen Stimmen, ihrer Natur gemäß, in vier Gattungen zu theilen (Sopran, Alt, Tenor, Baß), während die Alten nur zwei annahmen (Knaben- [Frauen-] und Männerstimmen). Auch erregte sie bei den unverwöhnten Hörern des X. Jahrhunderts gerechtes Entzücken, welches sich aus der christlich-mittelalterlichen Neigung zum Individualisiren vollkommen erklärt. Derselbe Hucbald ging dann aber auch weiter und mischte unter seine Consonanzen Dissonanzen: so in folgendem Satz, der vielleicht noch mehr Bewunderung fand, als der vorige:

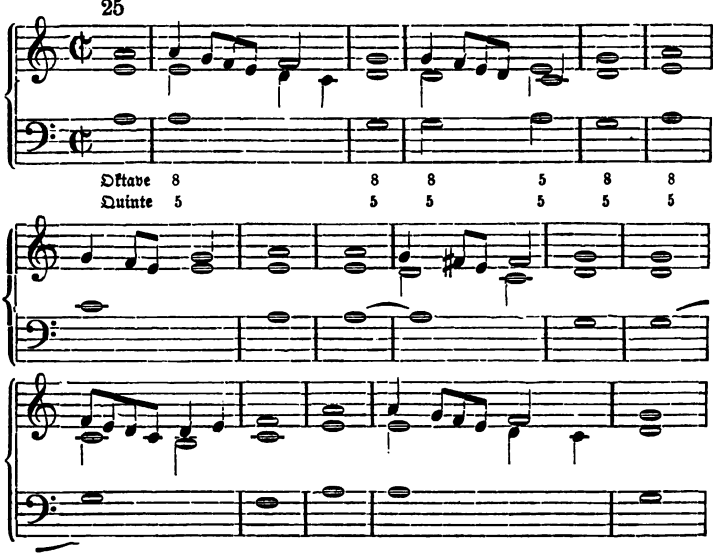
24 

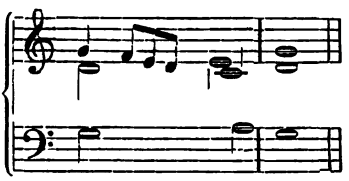
Auch Guido von Arrezzo und seine Schüler scheinen sich dieser Versuche angenommen und wohl mehr darin geleistet zu haben, als wir zur Zeit beurtheilen können, denn zu Anfang des XIII. Jahrhunderts finden wir, wieder bei Franco von Cöln,

die heute noch übliche Eintheilung der Conſonanzen und Diſſonanzen, wobei die Quarte zu den Diſſonanzen zählt, und in dieſer Eigenſchaft auch bei dem erſten eigentlichen Componiſten, der uns im Mittelalter begegnet, ihre ſeitdem gültige Behandlung zeigt.

Componiſten.

Adam de la Hale, geboren 1240 zu Arras, geſtorben 1286 in Neapel, durch ſeine wechſelreichen Lebensſchickſale bereits Held von Romanen und Comödien geworden, war Jahrhundertelang nur als Dichter und Verfaſſer von Schäferſpielen bekannt, bis vor 50 Jahren eines ſeiner Werke letzterer Gattung mit vollſtändigen Muſikeinlagen aufgefunden wurde. Daſſelbe iſt betitelt: Robin et Marion und hat neuerdings verſchiedene Ausgaben und ſogar öffentliche Aufführungen erfahren. Bei Gelegenheit ſeiner Veröffentlichung wurden auch Proben vom dreiſtimmigen Satze deſſelben Autors bekannt. Die vorherrſchende Harmonie derſelben iſt Quinte und Octave, auch ſchreiten dieſe regelmäßig fort, bilden alſo falſche Quinten und Octaven. Die Quarte erſcheint nicht mehr als abſolute Conſonanz.





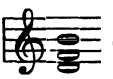
Was aber selbst für unsere verwöhnten Ohren den Satz Adams fast erträglich macht, ist das anmuthige Spiel der beiden begleitenden Oberstimmen, welche durch mannigfaltige Durchgangs- und Hülfstöne die barbarische Harmonik verhüllen. Die Leichtigkeit und Feinheit in der Behandlung dieser Töne werden wir selbst bei den späteren Contrapunktisten noch lange vermissen, und sie wäre sehr geeignet, Zweifel an der Echtheit des angeführten Werkes zu erregen, wenn nicht die zuverlässigsten Forscher dafür eingetreten wären. Daß eine solche Musik, besonders als weltliche, wohl gar dramatische, das Entzücken ihrer Zeit war, kann uns hiernach kaum Wunder nehmen.

Leider folgt auf diesen Lichtblick wieder tiefes Dunkel in unseren historischen Kenntnissen, welches zu erhellen die musikalische Forschung emsig bemüht ist. Erst etwa hundert Jahre später finden wir in dem Niederländer Dufay einen berühmten Componisten, von dem uns einige mehrstimmige Sätze aufbehalten sind. In diesen findet sich noch die falsche Quinte, herrscht aber nicht mehr vor. Von da an verschwindet sie mehr und mehr, im XV. Jahrhundert ganz und gar (abgesehen selbstverständlich von Stümperarbeiten und gelegentlichen Flüchtigkeitsfehlern). Von Dufay an waren es die Niederländer, welche die Ausbildung der Musik mit dem größten Eifer betrieben und bis Ende des XVI. Jahrhunderts in der musikalischen Welt das größte Ansehen genossen.

Das Wort Contrapunkt bedeutet eigentlich Gegennote, d. h. eine Note, welche einer anderen, schon vorhandenen, entgegengesetzt wird. Der Begriff des Contrapunktes stand also dem

Begriff der einstimmigen Melodik gegenüber als Polyphonie gegen Homophonie. Heutzutage aber steht Contrapunkt im Gegensatz zu Harmonie, als Mehrstimmigkeit unter Herrschaft der Stimmführung gegen Mehrstimmigkeit unter Herrschaft des Zusammenklanges. Genug, der Contrapunkt umfaßte ursprünglich die gesammte Mehrstimmigkeit, deren Entstehung man sich naturgemäß auf diesem Standpunkt nicht anders denken konnte, als durch Hinzufügung von einer Melodie nach der anderen zu der gegebenen oder zuerst verfaßten Melodie. Mochte nun der Satz in rhythmischer Hinsicht bewegt und bunt oder ruhig und gleichmäßig verlaufen, von einer harmonischen Begleitung zu einer gegebenen Melodie konnte also nie die Rede sein. War die erste Melodie gegeben, sei es aus dem Schatz der kirchlichen Melodik, sei es aus populären weltlichen Liedern, so bildete sie den Cantus firmus. Dieser wurde aber keineswegs, wie uns am nächsten liegen würde, vorherrschend der höchsten Stimme des gesammten Chores zugetheilt, sondern fiel meist der hohen Männerstimme zu, welche davon ihren Namen „Tenor" (d. i. Halter der Hauptmelodie) behalten hat. (Ursprünglich bezeichneten übrigens die Namen der Stimmen nur ihr harmonisches Verhältniß, nicht ihre natürliche Stimmgattung.) Für alle zusammengefügten Stimmen aber galten dieselben, oben skizzirten melodischen Gesetze, wodurch der mittelalterliche Kunststil, oder, wie ihn die Compositionslehre nennt, der Kunststil des strengen Satzes, das Gepräge des spezifisch contrapunktischen, d. h. melodieenverbindenden Stiles erhielt, der im späteren freien Satz mehr und mehr harmonisch modifizirt erscheint.

Wenn aber dieser Stil auch wesentlich melodieenverbindend war, so mußten sich doch die Melodieen in harmonischen Zusammenklängen treffen: und diese bestanden ausschließlich aus dem Dur- und Molldreiklang, denen sich die erste

Umkehrung nicht eben häufig, die zweite verſchwindend ſelten: öfter dagegen der Sextaccord des verminderten Dreiklanges  anſchloſſen.

Dies iſt die ganze Harmonielehre des ſtrengen Satzes. Andere diſſonirende Accorde, als der letztgenannte, kommen nicht vor. Melodiſche Hülfstöne dagegen ſind in reichem Gebrauch und erzeugen mannigfaltigere diſſonirende Zuſammenklänge.

Die Formen des contrapunktiſchen Stiles richten ſich nach dem Text, dem Gottesdienſt, dem gegebenen Cantus firmus. In der Nachahmung aber ſchreiten ſie zu rein muſikaliſcher Selbſtſtändigkeit fort. Dieſe beruht in allen Stilarten auf Wiederholung. In der Geſchichte tritt die Wiederholung zuerſt nicht im Periodenbau der Liedform, ſondern in dem Uebergehen eines Motivs aus einer Stimme in die andere, d. i. Nachahmung, auf. In der Nachahmung konnte ſich die Muſik, frei vom Gängelbande des Worts und der Bewegung ergehen; aus ihr ergab ſich denn auch die zuerſt zur Vollendung gediehene Inſtrumentalform, die Fuge. Die Freude an der Nachahmung und der Glaube an ihre Bedeutſamkeit waren aber auch ſo groß, daß ſie zu allerhand Spielereien der Technik führten, zu künſtlichen und Räthſelcanons, Stimmenhäufung und anderen Ausſchreitungen der Virtuoſität und Schulweisheit. Unter der Führung der Niederländer von Dufay bis Willaert gedieh denn die Kunſt des ſtrengen Satzes ſo weit, daß ſie nur noch der beſeelenden Berührung des Genius harrte, um unſterblich zu werden.

Nachdem das XIV. Jahrhundert einmal die allgemeinen Stilprincipien feſtgeſtellt und die Entwicklung in feſte Bahnen

gelenkt hatte, knüpfte ſich die raſche Vollendung hauptſächlich an folgende Namen:*)

Dufay (1355—1432) von 1380 an Sänger der päpſtlichen Capelle zu Rom.

Ockenheim (1425—1512), hochberühmt in contrapunktiſcher Kunſt und Künſtelei.

Josquin de Près (1450—1515) zählte zu ſeinen zahlreichen Bewunderern unſern Luther, weil er die Töne beherrſche, während die anderen von den Tönen beherrſcht würden.

Adrian Willaert (1490—1563) genießt in den theoretiſchen Werken der nächſten Generation, wie zu unſerer Zeit etwa Beethoven, den größten Ruhm als Componiſt. Er ſoll auch für die Klangwirkung durch verſchiedene Aufſtellung gleichzeitig wirkender Chöre thätig geweſen ſein. Im Ganzen erreichte die Technik des ſtrengen Satzes in ihm ihre Vollendung, ſo daß nur in äſthetiſcher Hinſicht ein Fortſchritt noch möglich war. Zu ſeinen Schülern gehört der größte Muſiktheoretiker: Zarlino und der Bahnbrecher der Chromatik: Cyprian de Rore, der Componiſt der obenerwähnten, vielleicht älteſten gedruckten Partitur.

Paleſtrina,

deſſen Werke man ſich gewöhnt hat, als den Inbegriff aller Schönheit und Erhabenheit der älteren katholiſchen Kirchenmuſik zu betrachten, wurde im Jahre 1524 geboren. Sein eigentlicher Name iſt Peter Ludwig Sante, den Namen „Paleſtrina", auch Praeneſtinus, führt er von ſeinem, in der Nähe Roms gelegenen Geburtsſtädtchen Paleſtrina, im Alterthum Praeneſte genannt. Seine Geburt fällt wenige Jahre nach dem Tode Raphael's, des großen Malers, und er theilt mit dieſem die Aufgabe, das Ideal des Katholizismus in ſeiner Hoheit und Reinheit zur

*) Ganz zuverläſſige Jahreszahlen fehlen.

künſtleriſchen Anſchauung zu bringen; — aber auch ebenſoviel Jahre nach Martin Luther's welterſchütterndem Proteſt gegen die Mißbräuche der römiſchen Kirche; der Geiſt Raphael's weht uns aus Paleſtrina's Schöpfungen entgegen, von den Erſchütterungen der Reformation iſt in ihnen nichts zu ſpüren. — Nachdem er ſchon frühzeitig muſikaliſches Talent gezeigt und in ſeinem Geburtsſtädtchen ſich eine tüchtige Vorbildung angeeignet hatte, kam er im Alter von ſechzehn Jahren nach Rom, wo er eine Muſikſchule beſuchte. Dreißig Jahre alt wurde er bei der St. Peters-Baſilika als magister puerorum angeſtellt, ſpäter als magister capellae. In erſter Stellung hatte er nur den Geſang der Knaben, in der ſpäteren den ganzen Sängerchor, nicht etwa Inſtrumentalmuſik, zu leiten. In gleicher Stellung war er ſpäter auch an anderen Kirchen thätig; Rom ſelbſt aber hat er nicht wieder verlaſſen. Dem Prieſterſtande hat er nicht angehört, denn er war verheirathet. Nach außen einförmig und ſtill lebend, aber unter derjenigen Gunſt der Verhältniſſe, welche der Reichthum der römiſchen Kirche ihren Dienern gewährte, wandte er ſeine geſammte Kraft nach innen, dem unverſiechlichen Quell heiligen Wohllautes.

Nun darf man aber nicht glauben, daß Paleſtrina etwa einen neuen Kunſtſtil geſchaffen, ſich anderer muſikaliſcher Mittel bedient hätte, als ſeine Vorgänger und Zeitgenoſſen. Keineswegs! Vielmehr bewegt er ſich durchaus in denſelben Grenzen, wie dieſe. Auch nicht die kleinſte Form iſt ihm eigenthümlich. Was aber ihn, und zu allen Zeiten das Genie, auszeichnet, iſt die vollkommene Herrſchaft des Aeſthetiſchen über die Technik. Das bloße Talent arbeitet ſich durch Willenskraft in die überlieferte Technik ein, gelangt durch fortgeſetzte Arbeit und Beobachtung zu kleinerem und größerem Gelingen, durch Gunſt der Verhältniſſe zu Glück und Ruf, auch wohl zu achtunggebietenden Leiſtungen.

Das Genie aber eignet ſich ſchon die Technik unter einem beſtimmten äſthetiſchen Geſichtspunkt an, welcher ſie von vornherein in den Dienſt des Ideals ſtellt. Dem Talent iſt die Technik das wohlerworbene, auch wohl immer glänzender werdende Kleid, dem Genie der mitwachſende Leib.

Paleſtrina hat in allen, ſeiner Zeit üblichen Satzweiſen hochbedeutende Meiſterwerke geſchaffen. Von der einfachſten Pſalmodie bis zum künſtlichſten Canon bewahrt er dieſelbe Hoheit, Reinheit und Anmuth. Ueberall wird die große Kunſt der Technik durch die größere der äſthetiſchen Bedeutſamkeit überwogen, das „ars arte lateat“ der bewährten Poetik verwirklicht mit anderen Mitteln, aber in derſelben Vollendung, wie ſpäter durch Bach, Mozart u. A.

Im Jahre 1562 wurde auf dem Tridentiner Concil, vielleicht nicht ohne Einfluß der Luther'ſchen Reformation, der Beſchluß einer Reviſion der katholiſchen Kirchenmuſik gefaßt. Den vielbeklagten Ausſchreitungen der Contrapunktiſten, welche in Verfolgung ihrer Kunſt den heiligen Zweck derſelben ganz außer Augen ließen, Künſtlichkeit und Ueberwindung willkürlicher Schwierigkeiten an Stelle des Ideals ſetzten, ſollte nachdrücklich ein Ende gemacht werden. Man wollte eine Unterſuchung über den Stand der Kirchenmuſik anſtellen und zu dieſem Zweck einige Meſſen eigens componiren laſſen. Die glückliche Wahl des Componiſten fiel auf Paleſtrina. Drei Meſſen, mit denen er ſeinen Auftrag erfüllte, wurden vor einem Collegium von Kardinälen aufgeführt und überzeugten dieſelben, daß die wahre Kunſt des Contrapunktes und der heilige Sinn der Kirchenmuſik ſich vollkommen vereinigen ließen. Paleſtrina's Werke wurden als Muſter wahrer Kirchenmuſik laut anerkannt, die angedrohten Einſchränkungen aber unterblieben, weil ſie nicht in der Sache, ſondern nur in perſönlichen Ausſchreitungen begründet waren. Eine dieſer drei Meſſen hat Paleſtrina ſpäter, zum Andenken

an ſeinen Gönner, den Pabſt Marcellus, Missa papae Marcelli genannt, unter welchem Namen ſie der Nachwelt bekannt geblieben iſt.

Zahlreiche Werke Paleſtrina's finden in Kirchen- und Schul-Chören noch heute ſorgſame Pflege und werden beim Gottesdienſt und in Kirchen-Concerten häufig zu Gehör gebracht. Es fehlt alſo nicht an Gelegenheit, ſich aus eigner Anſchauung mit denſelben bekannt zu machen. Paleſtrina endete ſein ſegensreiches hohes Streben im Jahre 1594.

Zwar iſt die Nachwelt geneigt, allen Ruhm eines Zeitalters, ja einer ganzen Kulturperiode auf wenige, womöglich auf ein einziges Haupt zu ſammeln, und hierin liegt unleugbar eine gewiſſe Ungerechtigkeit; es finden ſich unter den Werken der nächſten Vorgänger und Zeitgenoſſen Paleſtrina's viele, welche wir unbedenklich dieſem zuſchreiben würden, denn die Aehnlichkeit durch die Gemeinſchaft des Stiles iſt zu groß, und die Entfernung des Zeitalters, um feinere Unterſchiede wahrzunehmen, zu weit. Durch dieſe Parteilichkeit für die Allergrößten macht indeſſen die Nachwelt oft einigermaßen wieder gut, was die Mitwelt verſäumt hat. Auch Paleſtrina genoß zu Lebzeiten nicht den großen und ausgebreiteten Ruhm mancher Zeitgenoſſen, die weiter in der Welt umherkamen und es ſich auch wohl mehr angelegen ſein ließen. Dafür vertritt ſein Name jetzt ſeine ganze Stilperiode.

Laſſus.

Derjenige Zeitgenoſſe Paleſtrina's, der am häufigſten neben ihm genannt wird, und auch wohl am würdigſten war, mit ihm um die Palme zu ringen, iſt Roland de Lattre, von den Italienern Orlando di Laſſo, am häufigſten aber lateiniſch Orlandus Laſſus genannt. Sein Leben war von dem Paleſtrina's ſehr verſchieden, ſo verſchieden wie das Leben

Händel's von Bach's, Mozart's von Beethoven's. Während Paleſtrina ſein Rom nicht wieder verließ, finden wir Laſſus in bedeutenden Stellungen in aller Herren Länder, häufig auf großen Reiſen. Sein Ruhm verbreitete ſich denn auch zu Lebzeiten viel weiter, als der Paleſtrina's. 1520 zu Mons im Hennegau geboren, wurde er daſelbſt in früher Jugend Chorknabe. Von dem ſchweren Schickſal betroffen, daß ſein Vater wegen Falſchmünzerei, zu entehrender öffentlicher Strafe, mit einer Kette von falſchen Münzen um den Hals dreimal das Hochgericht umſchreiten mußte, entzog er ſich der Schmach durch eine Reiſe nach Italien unter dem Schutze eines vermögenden Gönners. Hier finden wir ihn, achtzehn Jahre alt, in Neapel, ſpäter, wiewohl erſt im einundzwanzigſten Lebensjahre, ſchon als Capellmeiſter einer Kirche in Rom. Die Liebe zu den Eltern war aber, trotz der erlittenen Schmach, in dem hochherzigen Jüngling nicht erſtorben. Um ſie noch einmal zu ſehen, verließ er ſeine Stellung und die ewige Stadt, fand ſie aber nicht mehr lebend. Er bereiſte England und Frankreich, ließ ſich in Antwerpen nieder, bis er, ſiebenunddreißig Jahre alt, nach München berufen wurde, wo er heirathete und bald die Stelle des erſten Hofcapellmeiſters bekleidete. Wo er hinkam, erwarb ihm ſeine Perſönlichkeit, ſein vielſeitiges Wiſſen und ſeine Kunſt Verehrer, Freunde und Gönner. Den Ehrentitel „Fürſt der Tonkunſt“ theilte er mit Paleſtrina. Funfzig Jahre alt erhielt er neben vielen anderen Auszeichnungen den deutſchen erblichen Reichsadel. Ein Jahr ſpäter finden wir ihn in Paris, wo man ſeinen Rath und Beiſtand behufs Gründung eines Conſervatoriums brauchte. Carl IX. wurde ſein Verehrer, und ſetzte alles daran, ihn für Frankreich zu gewinnen. Aber Laſſus, der auch hier zeigte, daß er Kopf und Herz auf der richtigen Stelle hatte, ging zu ſeinem bairiſchen Herzog zurück. Das folgende Jahr (1572) brachte in Frankreich die Bartholomäus-

nacht. In allen großen Städten Frankreichs wurden mit einem Schlag die Anhänger der Reformation vernichtet. Aber nicht dieſe allein, allerhand mißliebige Perſonen, ohne Rückſicht auf ihr Bekenntniß, wurden heimtückiſch umgebracht; ſelbſt Gelehrte benutzten dieſe fluchwürdige Gelegenheit, um andersdenkende Berufsgenoſſen aus Neid meuchlings zu ermorden. Der Anſtifter dieſer Metzelei fing an, vor der Vorſehung zu zittern. In der Angſt ſeines Gewiſſens gedachte er jenes Mannes, deſſen Compoſition der Bußpſalmen ſeiner Seele Beruhigung gewährte, deſſen wohlthuender perſönlicher Einfluß ihn aber noch mehr beſtimmen mochte. Er berief ihn zu ſich, nachdem er den Herzog von Baiern für ſeine Abſicht gewonnen hatte. Zum Glück für Laſſus, der gewiſſenhafterweiſe ſchon unterweges war, löſte der Tod Carl's IX. das Band, und Laſſus kehrte nach München zurück. Er ſtarb daſelbſt 1595. Ueberanſtrengung und Kränkung im Dienſt ſollen ihn einige Jahre zuvor in Melancholie geſtürzt haben. Wie groß ſein Ruhm bei den Zeitgenoſſen war, beweiſt folgendes Wortſpiel unter ſeinem Bildniß:

Hic ille est Lassus, lassum qui recreat orbem.

Dies iſt jener Laſſus, der den laſſen (d. h. entnervten) Erdkreis neu belebt.

Charakteriſtiſch für Laſſus iſt dieſe Inſchrift allerdings. Nichts Weichliches, Weinerliches Schwächliches iſt in ſeiner Muſik, vielmehr zeigt ſie im Ganzen etwas Stolzes, Kaltes, Herbes. Erſcheinen bei Paleſtrina die Töne wie weiches Wachs, welches jeden Eindruck der bildenden Hand widerſtandlos annimmt, ſo erſcheinen ſie bei Laſſus wie der harte Marmor, der nur dem härteren Eiſen des Meißels nachgiebt. Will man Paleſtrina als den Raphael der Muſik, ſo kann man Laſſus als ihren Michelangelo bezeichnen. Die Erhabenheit des Laſſus erreicht Paleſtrina, ſo oft ihn die Aufgabe dahin führt, die Anmuth des Paleſtrina erreicht Laſſus nicht, weil ſich ihm das

Tonreich nicht gleich widerstandlos zu eigen giebt. Hierdurch ist schon Palestrina's Superiorität genügend ausgesprochen, ohne der Größe des Lassus zu nahe zu treten, welche auch noch heute bei manchen Kennern die höhere Werthschätzung genießt.

Aesthetik und Ethik des strengen Satzes.

Der Kunststil, dem beide großen Meister angehören, und der, von den ersten Anfängen an gerechnet, zu ihrer Zeit sein sechstes Jahrhundert erreichte, hatte sich damit vollendet. Ueber Palestrina und Lassus hinaus auf gleicher Bahn fortzuschreiten, war nicht möglich; die Kunst mußte neue Bahnen suchen. Wenn nun die Musik überhaupt Darstellung des Seelenlebens vor, oder doch außerhalb der Vorstellung ist, wenn sie Sehnen und Verschmähen, abgesehen von bestimmten Vorstellungen als Gegenständen dieser Affekte darstellt, was ist dann der ästhetische und ethische Sinn des Kunststils, dessen Betrachtung wir soeben beschließen? Die Gleichberechtigung aller Stimmen unter einem einzigen für alle gleichgeltenden Gesetze des Zusammenklanges versinnlicht uns gleichsam die scheinbar frei und unabhängig, d. h. nach eigenem Gesetz, sich bewegenden Elementarkräfte des Weltalls unter dem Walten des ewigen Gesetzes einer unwandelbaren Weltordnung. Es galt aber in den Pflanzstätten damaliger Tonkunst nur eine: die christliche Weltordnung. Die Heiligkeit der christlich-katholischen Kirche bildet somit den idealen Gehalt dieser ganzen Stilperiode und ihrer vollkommensten Meisterwerke.

Nebenrichtungen.

Hiermit ist der grade Entwickelungsgang der mittelalterlichen Musik skizzirt. Es bestand aber daneben

Manches in unentwickeltem Zustand, was, zur Geltung gekommen, der Kunst eine ganz andere Richtung hätte geben können. Wo immer aber Derartiges mit dem Hauptstrom in Berührung kam, ging es in ihm auf, ließ die Eigenart fallen und verschwand. Besonders nach Herstellung der anschaulichen und leicht zugänglichen Mensuralnotenschrift gewannen die musikalischen Bestrebungen mehr und mehr an Einheit. Selbst die in anderen Notationen aufbewahrten Musiksätze bewegen sich durchaus in dem contrapunktischen Stil der Mensuralmusik.

Einer Compositionsgattung ist oben absichtlich nicht Erwähnung gethan, weil sie nur als harmonische Specialität zu betrachten ist, wenn sie auch, nach Zarlino's Bericht, in der griechischen Kirche zu hohen Ehren gelangt sein muß, nämlich des Falso bordone: der Absingung von Melodieen in Sextaccorden oder in Quartsextaccorden. Dieser Gebrauch bestand während des ganzen Mittelalters neben dem strengen Satz, besteht in der griechischen Kirche wohl noch jetzt, und wird einmal in einer Schrift des XV. Jahrhunderts als „Composition" dem „Contrapunkt" entgegengesetzt.

Weltlicher Gebrauch der Musik.

Wichtigere Nebenströmungen ergiebt der weltliche Gebrauch der Musik im Mittelalter.

Die uralte Sängergilde der Barden, welche wir im Alterthum und in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters bei den Völkern des nördlichen Europa's, insbesondere Deutschlands und Irlands finden, stand ohne Zweifel ganz auf dem Standpunkt der älteren, noch unausgebildeten, griechischen Musik. Ihre Gesänge mochten wohl wenig anderen Inhalt als kriegerische Begeisterung, und keine andere Form als die Rhythmik gebundener Rede gelten lassen. Wenn sie aber durch zahlreiche Aehnlichkeiten auf eine südliche, asiatische Heimath hinzuweisen

scheinen, so muß man doch erwägen, daß der menschliche Geist, auch ohne Entlehnung, unter gleichen Verhältnissen auch gleiche Anschauungen bilden wird. Einige irische Volkslieder sollen noch aus jenen alten Barden-Zeiten stammen, natürlich nicht ohne allmälig wesentliche Aenderungen erlitten zu haben. Bei der Bildung festerer politischer Verhältnisse erlosch das Bardenthum; am längsten scheint es sich auf den britischen Inseln erhalten zu haben.

Dagegen sehen wir es in verfeinerter, höfischer Form wieder erstehen in den deutschen Minnesängern, denen die Troubadours der romanischen Völker verwandt sind. Diese tapferen ritterlichen Sänger, deren Schwert jederzeit für den Dienst des Vaterlandes bereit war, widmeten ihre Lieder dem Frieden, der Naturschilderung und der Verehrung der Frauen. Walter von der Vogelweide, Wolfram von Eschinbach, Heinrich von Ofterdingen u. a. sind in ihrem Vaterlande noch nicht vergessen, und neuerdings hat Richard Wagner den hohen Bestrebungen derselben ein schönes Denkmal gesetzt in: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Hier sehen wir die edlen Sänger, zum deutschen Liederstreit versammelt, bemüht eine vom Landgrafen von Thüringen gestellte Aufgabe poetisch-musikalisch zu lösen. Ein hoher Preis ist dem Sieger verheißen. Aber selbstsüchtige Leidenschaft ist in die reine Versammlung eingekehrt, und die liebevolle Absicht des Festgebers wird durch den selbst vereitelt, dem sie galt. Wie hier in der Dichtung wird wohl auch in Wirklichkeit Hochmuth und Eitelkeit bald den reinen Grundgedanken des Minnesanges getrübt und das Gedeihen verhindert haben.

Aber der deutsche Geist erhob sich noch zu einer ähnlichen Institution von größerer nationaler Bedeutung in den städtischen Vereinigungen der Meistersinger. Nicht Fürsten und Ritter, sondern biedere Handwerksmeister waren es, die diesen Orden

stifteten, stark und kühn durch selbsterrungene und selbstvertheidigte Machtstellung übten sie Gedicht und Gesang nach strengen Regeln, allen voran der unvergeßliche Hans Sachs der Schuh-macher und Poet dazu. Auch diesen Lichtblick in der deutschen Kulturgeschichte hat uns Richard Wagner lebendig vor die Seele geführt in dem Musikdrama: Die Meistersinger von Nürnberg. Hier können wir sie beobachten, diese knorrigen Gestalten, diese Schuster, Schneider, Schreiner, Schreiber mit ihrem festen deutschen Sinn, wie sie an ihren pedantischen Kunstregeln festhalten, der Freundschaft des Adels mit unverhohlenem Mißtrauen begegnen, aber der Reformation Luther's entgegenjubeln und sich für die Macht und Größe des deutschen Reiches begeistern.

Instrumentalmusik.

Die Minnesänger, deren Blüthe in die Zeit vor Entwicklung der harmonischen Musik fällt, bedienten sich einer kleinen Harfe zur Unterstützung und Verbindung des Gesanges, die Meistersinger aber, denen schon die ganze Entwicklung der harmonischen Kunst vorangegangen war, bedienten sich, soweit sie überhaupt Instrumentalmusik anwendeten, der Laute, eines Saiteninstrumentes, welches den größten Theil der Entwicklung des alten Contrapunktes mitgemacht hat und seiner Zeit eigentlich die bevorzugte Stelle unseres Klavieres einnahm. Obwohl viel schwerer zu erlernen und in der Wirkung unendlich viel unvollkommener, hat es doch neben dem Klaviere noch so lange bestanden, als es diesem an Tonfülle gebrach, also bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts. So finden wir es denn zuweilen bei Bach und Händel, ja selbst Mozart hat es in seiner Bearbeitung von Händel's „Heilige Cäcilia" noch in der Partitur stehen lassen. Die Laute hatte ihre eigene Partiturschrift, Lautentabulatur genannt, welche in Buchstaben

(groß, klein, eingestrichen ꝛc.), Längenzeichen und Zeichen für die Griffe bestand, deren sich auch Bach noch bedient hat.

Aber auch andere Instrumente haben sich während des Mittelalters erhalten und neu gebildet. Weder die kriegerische Musik, noch die Tanzmusik hatten ein Ende genommen. So oft sie aber aus der Sphäre des praktischen und Volkslebens in die eigentlich künstlerische hinübertraten, unterwarfen sie sich dem Kunststil des strengen Satzes, der schon von der einzig wirklich anschaulichen Mensuralnotenschrift unzertrennlich war.

Der Schwerpunkt der mittelalterlichen Kunstentwickelung liegt immer in der Gesangsmusik, und diese ist es, die aller anderen Musik jener Zeit die Regel vorschreibt. Auch darin hat man nicht Unrecht, daß man diese Musik wesentlich als Kirchenmusik und ihre großen Meister als Kirchencomponisten bezeichnet, denn die Kirche war es, die sie groß gezogen hat, und der bei weitem die Mehrzahl aller Compositionen gewidmet war. Allerdings besitzen wir von allen Meistern damaliger Zeit, auch von Palestrina und Lassus, weltliche Compositionen, besonders Madrigale, d. i. mehrstimmige weltliche Gesänge zur geselligen Unterhaltung, deren Stil aber in keinem wesentlichen Punkt von dem der Kirchenmusik abweicht. Derartige Sätze von Orlandus Lassus waren sogar so beliebt, daß man nach ihnen den Gattungsnamen Orlandiaden bildete.

Der Choral.

Weltgeschichtliche Bedeutung aber gewann die Musik in den Kämpfen der **Reformation.** Zwar ist es nicht wahr, daß diese einen neuen Kunststil hervorgerufen habe, aber sie hat der vorhandenen, von Luther so geliebten und geschätzten Kunst eine neue Aufgabe gestellt und ihr frisches Leben zugeführt. Die Schöpfung des protestantischen Chorals als Gemeindelied ist ein wirklicher, neuer Grundstein wahrer Volksmusik im erhabensten Sinn des Wortes, und ihre Vernach-

läſſigung in der modernen Jugendbildung kann nur aufrichtig beklagt werden.

Dieſe Melodieen bewahren einen Schatz urwüchſiger Volkskraft, den wir uns weder durch Gewalt, noch durch Liſt entwinden laſſen wollen. Noch in künftigen Kämpfen ſollen ſie uns ſtählen und begeiſtern. Wer dieſe Melodien mit den körnigen Worten, die ihnen unſere Altvorderen untergelegt haben, nicht in ſich aufgenommen hat, entbehrt eines Schatzes, deſſen froh zu werden gerade zu den Vorrechten des Deutſchen zählt, und der Tauſenden in ſchweren Stunden Troſt, in frohen Erhebung geſpendet hat.

Natürlich ſind die Choralmelodien in dem mittelalterlichen Tonartenſyſtem gehalten, deſſen Erklärung oben verſucht worden iſt; doch iſt es charakteriſtiſch, daß Luther zu ſeinem gewaltigen Kriegslied: „Ein' feſte Burg iſt unſer Gott" eine Melodie in unſerer Durtonart gewählt hat, welche von den Alten als lydiſche, vom Mitteltalter als ioniſche zwar für natürlich und gefällig, aber weichlich, zu leichter Tanzmuſik und Tafelliedern geeignet befunden wurde, während Luther, der jetzigen Anſchauung gemäß, in ihr den Ausdruck größter Energie und Kampfesfreudigkeit erkannte. Vielfach wurden zu Chorälen ehrwürdige katholiſche Geſänge überſetzt und bearbeitet, deren Urſprung zum Theil wohl noch in das erſte Jahrtauſend unſerer Zeitrechnung fällt. Aber auch weltliche oder weltlich gewordene Volkslieder wurden mit vollem Recht dazu erwählt: wie z. B. der herrliche Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden" einem, ſchon im XIII. Jahrhundert nachgewieſenen italieniſchen Volkslied nachgebildet iſt, welches auch in Deutſchland mit verſchiedenen weltlichen Texten vorkommt. Gegen ſolche Benutzung von Melodieen, welche durch Jahrhunderte langen Gebrauch ihre Volksthümlichkeit und Gemüthstiefe bewährt haben, läßt ſich durchaus nichts einwenden, vielmehr muß ſie als ebenſo glücklich wie

freisinnig gepriesen werden. Singt man doch heute in den Kinderschulen: „Ueb' immer Treu und Redlichkeit" zu Mozart's Melodie: „Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich" aus der Zauberflöte. Allerdings wird hiergegen geltend gemacht, daß ein Glockenspiel in Potsdam die Melodie schon vor Mozart's Composition gespielt habe, diese also daher entlehnt, oder zufälligerweise gleich ausgefallen sei. Doch bedürfen diese Einwände noch der Begründung.

Rückblick.

So haben wir denn den harmonischen Kunststil des Mittelalters, den eigentlich streng contrapunktischen Stil bis zu seiner Vollendung in Palestrina verfolgt, dabei auch seiner Anwendung auf die Instrumentalmusik und die Musik des gewöhnlichen Lebens gedacht, schließlich auf sein Verhältniß zu dem welterschütternden Ereigniß der Reformation hingewiesen. Wir haben gesehen, wie die Schöpfung einer vollkommen anschaulichen Notenschrift ihm die Wege gebahnt hat, daß er alles in allem wesentlich dem Gesange, der Vocalmusik, angehört, und für die Nachwelt nur in den Kirchencompositionen, dem Gesange alla capella (d. i. nach Art des päpstlichen Kirchenchores), seine volle ästhetische Bedeutung bewahrt hat. Jetzt tritt ein neuer Faktor der Entwicklung und des mächtigen Fortschreitens in die Kunstgeschichte: das Tasteninstrument war nach jahrhundertevielleicht jahrtausendelangen Bemühungen glücklich hergestellt: die Orgel und das Klavier sollten fortan den Entwicklungsgang der Musik bestimmen. Auf welche Art diese beiden Instrumente eine ähnliche Umwandlung aller musikalischen Verhältnisse herbeiführten, wie vierhundert Jahre früher die neue Notenschrift, wird der nächste Vortrag von Palestrina bis Bach verfolgen.

Dritter Vortrag.

Die Musik der Neuzeit

von Palestrina bis Bach.

Einleitung.

Wir haben beobachtet, wie ſich aus dem doriſchen Tetrachord der älteſten vierſaitigen Lyra bei den Griechen ein diatoniſches Tonſyſtem mit vollſtändiger Tonleitertafel, Intervallen und Octavgattungen gebildet hatte. Dieſes Tonſyſtem wurde, gleich unſerem gegenwärtig gültigen, durch Modulation, d. h. Uebergang von einer Tonart in die andere, chromatiſch bereichert und geſtattete auch den Gebrauch der ganzen chromatiſchen Tonleiter. Wie weit aber in der Compoſition die Chromatik zur Anwendung kam, ob ſie auf die Inſtrumentalmuſik beſchränkt wurde, oder gar nur in der Theorie zu ſyſtematiſcher Ausbildung gelangte, läßt ſich zur Zeit nicht feſtſtellen.

Wir haben ferner beobachtet, wie bei der Uebernahme des griechiſchen Tonſyſtems durch die chriſtliche Kirche, welche zur Führerin der Muſik durch das Mittelalter beſtimmt war, nicht nur der Gebrauch der muſikaliſchen Terminologie verändert, ſondern auch die Chromatik verbannt und die Zahl der Intervalle beſchränkt wurde. Jene Veränderung beruhte, wie der zweite Vortrag gezeigt hat, auf einem Mißverſtändniß, dieſe beiden Beſchränkungen des Tonſyſtems aber auf bewußter Abſicht im Intereſſe des Kirchengeſanges. Auf dem ſo gewonnenen höchſt

einfachen und eng begrenzten Syſtem erwuchs dann die grundlegende muſikaliſche Leiſtung des Mittelalters: die Herſtellung einer anſchaulichen Tonſchrift in den Menſuralnoten, welche mit unſeren heutigen identiſch ſind. Erſt durch dieſe Tonſchrift war die Entwickelung der mehrſtimmigen Muſik zur Möglichkeit geworden, und wir konnten denn auch deren ſtetiges Fortſchreiten innerhalb der gezogenen Grenzen bis zu den Werken Paleſtrina's und ſeiner Zeitgenoſſen verfolgen, in welchen der mittelalterliche Kunſtſtil des ſtrengen Satzes Vollendung und Abſchluß fand. Soweit war es alſo der Kirchengeſang, der der geſammten Muſik die Wege bahnte und die Geſetze gab.

Das Taſteninſtrument.

Jetzt aber tritt ein neues Element in die Entwickelung der Tonkunſt. Das Problem des Taſteninſtrumentes iſt gelöſt. Die beiden Hauptgattungen der Inſtrumente ſind endlich der Behandlung durch einen Taſtenapparat unterworfen. Das durch Taſten geſpielte Blaſeinſtrument iſt die **Orgel**, das durch Taſten geſpielte Saiteninſtrument das **Klavier**. Wie bei der Orgel zahlreiche Blaſerohre bereit ſind, auf den Druck der Taſte durch die eindringende Luft zum Tönen gebracht zu werden, ſo liegt im Klavier eine mächtige Harfe bereit, auf den Druck der Taſte den tonerzeugenden Hammerſchlag zu empfangen. Die Spielart aber iſt die denkbar leichteſte und gewährt außerdem den großen Vortheil, daß ſie das Ohr von der Theilnahme an der Erzeugung der Töne befreit, ſo daß es ſich ganz und gar der Combination derſelben hingeben kann. Dazu iſt noch der Umfang dieſer Inſtrumente der denkbar größte, ſo daß er dem Spielenden das geſammte Tonſyſtem in die Hand giebt.

Anfangs war allerdings der Vortheil auf Seiten der Orgel. Ihre Blaſerohre erklangen ſchon längſt in derſelben Fülle und

Mannigfaltigkeit wie jetzt, während die unvollkommene Mechanik des Klaviers noch einen, kaum der Guitarre gleichen Ton hervorbrachte. Dagegen ist die Orgel ein unbequemes Instrument. Sie kommt nicht zu dem Künstler in's Haus, läßt sich nicht zu verschiedenen Aufführungen hier und dahin transportiren, und beansprucht außerdem in dem Balgentreter einen Gehülfen ohne den sie stumm bleibt. Hier muß also der Künstler dem Instrumente nachgehen, während das Klavier bequem im Hause steht und jederzeit ohne fremde Hülfe benutzt werden kann. Daher wurde es denn auch schon in der Zeit seiner größten Unvollkommenheit fleißig gebraucht, und trug zu der Revolution im Tonreiche, mit der wir uns gleich zu beschäftigen haben, das Seinige bei.

Was konnte sich auch den drängenden Ansprüchen der Zeit, welche, nach der Vollendung des strengen Satzes, etwas Neues verlangte, welche, in Folge der Wiedergeburt der altgriechischen Literatur, die nie ganz vergessenen Ansprüche der Chromatik und Enharmonik (S. 35) geltend machte, welche an die Neuschöpfung des antiken Dramas, an eine Musik der irdischen Leidenschaften und Kämpfe dachte, — was konnte sich, diesen Forderungen der Renaissance gegenüber, zu allen möglichen musikalischen Experimenten Besseres bieten, als das handliche Tasteninstrument mit seinen oben geschilderten Vorzügen?

Hiermit stimmt denn auch überein, daß die großen Componisten der Folgezeit nicht mehr Sänger, sondern Organisten und Klavierspieler sind. Bach, Händel, Rameau waren Virtuosen auf der Orgel. Unter Bach's Vorfahren und Söhnen befanden sich ebenfalls ausgezeichnete Orgelspieler. Gluck, der gewaltige dramatische Componist, studirte seine Opern am Klavier ein, und wenn eine vornehme Dame von ihm sagte: er spiele ohne Finger, so war damit nur gemeint, daß gegen den geistigen Gehalt seines Vortrages die technische Leistung weit zurückstand.

Haydn war ein ausgezeichneter Klavierſpieler. Mozart und Beethoven waren Klaviervirtuoſen. Mozart ſpielte alle ſeine Concerte öffentlich und war, wie Bach, Freund eines ſehr ſchnellen Tempo's. Beethoven hat noch ſein ſchwieriges G dur-Concert, die Perle aller Concerte, öffentlich geſpielt, auf den Vortrag ſeines letzten, des Es dur-Concertes, mußte er wegen vorgeſchrittener Taubheit verzichten. Weber und Schubert waren Klaviervirtuoſen: ihre Compoſitionen beweiſen den hohen Standpunkt ihrer Technik. Meierbeer ſpielte ſchon in ſeinem neunten Jahre mit Auszeichnung Beethoven'ſche Sonaten, Mendelsſohn war Klaviervirtuoſe. Robert Schumann hatte ſich die Virtuoſenlaufbahn, zu der er vollauf befähigt war, nur durch die Folgen einer verkehrten Uebungsmethode verſchloſſen. Auch der bedeutendſte gegenwärtige Vertreter der rein vocalen evangeliſchen Kirchenmuſik, Eduard Grell, iſt ausgezeichneter Organiſt und Klavierſpieler. Chopin's, Liszt's Virtuoſität iſt weltberühmt, Rubinſtein's, Brahms's allbekannt. Richard Wagner iſt ausgezeichneter Klavierſpieler, Friedrich Kiel, der hochangeſehene Contrapunktiſt, ebenfalls. Allen dieſen, denen ſich noch Wölfl, Hummel, Conradin Kreutzer, Kalkbrenner, Moſcheles, Raff und unzählige andere, ältere wie jüngere, an die Seite ſetzen ließen, ſteht, unter den hervorragendſten Componiſten, allein Spohr gegenüber, welcher ausgezeichneter Geiger und Begründer einer eigenen Schule ſeines Inſtrumentes, aber gar nicht Klavierſpieler war. Beweiſt nun dieſer eine Fall, daß es möglich iſt, ohne Klavierſpiel ein bedeutender Componiſt zu werden, ſo beweiſt doch das Vereinzelte dieſes Falles und die überwältigende Mehrzahl der entgegenſtehenden, daß die größten Talente ſich frühzeitig zu dem Taſteninſtrumente hingezogen fühlen, weil ihnen dieſes das Tonſyſtem in ſeiner Geſammtheit und allſeitigen Combinationsfähigkeit zur Verfügung ſtellt. — Man denke ſich Mozart, der als dreijähriger Knabe durch

ſelbſtſtändige Experimente am Klavier ſeine erſten Compoſitionsſtudien machte, ohne dieſes Inſtrument — wie etwa die muſikfördernden Mönche des Mittelalters — auf Experimente mit widerſtrebenden Kloſterſchülern angewieſen, und man wird erkennen, welch' unſchätzbare Vortheile das Taſteninſtrument für jede Ausbildung zum Componiſten gewährt.

Nach dieſer, den beiden Inſtrumenten, welche fortan den Entwicklungsgang der Kunſt beherrſchen, dargebrachten Huldigung kehren wir zum XVI. Jahrhundert zurück.

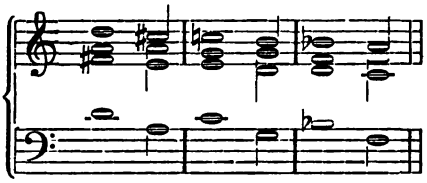
Harmonik.

Daß die Kunſt neue Bahnen aufſuchen müſſe, fand damals weniger Widerſpruch, als in ſpäteren verwandten Epochen. Die Meiſten ſahen ein, daß ſie in Verfolgung eines Zieles, welches bereits im Rücken lag, nicht vorwärts kommen konnten. Das Ideal war erreicht: der gleiche Stil konnte ſchwerlich etwas Gleiches, ſicher nichts Beſſeres ergeben; wer ihm treu blieb, mußte ſich mit dem zweifelhaften Verdienſt des Nachahmers begnügen. Die Geſchichte zeigt, daß alle großen, und zuweilen auch minder große Meiſter eine Schaar von Nachahmern im Gefolge haben, die nur dann nachtheilig wirken, wenn ſie ihren Copieen die Geltung von Kunſtwerken zu verſchaffen wiſſen.

Die Schule blieb natürlich beim ſtrengen Satz; es war ja etwas anderes lehrbares noch gar nicht vorhanden, der ſtrenge Satz aber lag in der hochvollkommenen Darſtellung durch Zarlino vor, welche noch heute zur Einleitung der Lehre vom Contrapunkt dient. Daher kam es denn, daß die wirklich geſchulten Muſiker, denen auch meiſt die wichtigſten Aemter im Kirchen- und Hof-Dienſt zufielen, neben ihren Neuerungen immer den ſicheren Rückhalt des alten Stils bewahrten. So finden ſich denn zuweilen in ſonſt ſtreng ſtiliſirten Arbeiten harmoniſche Uebergänge, denen man den Urſprung vom Taſteninſtrument

deutlich anſieht, und von denen manche, nachdem ſie längſt vergeſſen waren, erſt in unſerem Jahrhundert unter ganz veränderten ſtiliſtiſchen Bedingungen wieder Aufnahme gefunden haben.

26.



Das XVII. Jahrhundert ging in harmoniſchen Neuerungen noch weiter. Bei den hervorragendſten Componiſten deſſelben ſtellt ſich allmählig die harmoniſche und melodiſche Molltonleiter ein. Der verminderte Septimenaccord, die Nebenſeptimenaccorde und eine, zwar nicht ſyſtematiſche, aber doch ſchon reiche und vielſeitige diatoniſche und chromatiſche Modulation ſchließen ſich an. Der Dominantſeptimenaccord war dieſen bereits vorangegangen. Diejenigen Intervalle, welche im Stil Paleſtrina's nicht nur verboten, ſondern wirklich unmöglich waren, werden jetzt nicht nur immer häufiger, ſondern ſogar mit Vorliebe, nicht ſelten im Uebermaß, zuweilen auch mit Ungeſchick angewendet, denn es fehlte noch das Syſtem, welches alle dieſe Erſcheinungen zuſammenfaßte. Auf dem Höhepunkt dieſer Entwickelung, zu Ende des XVII. und Anfang des XVIII. Jahrhunderts finden wir ſogar eine ähnliche Schwelgerei in Diſſonanzen, wie früher in canoniſchen Künſten und heutzutage in Klangfarben und Orcheſtereffekten.

Man kann das XVII. Jahrhundert in der Muſikgeſchichte mit Recht als das Jahrhundert der harmoniſchen Experimente bezeichnen. Zu einem neuen Stil, der dem Genius genügendes Material geliefert hätte, gelangte dieſes Jahrhundert noch nicht, rief aber doch einzelne, hiſtoriſch wie äſthetiſch hochbedeutende Kunſtwerke in's Leben.

Rhythmik.

Ehe wir dieſe in's Auge faſſen, iſt noch die andere Seite unſerer Kunſt, die Rhythmik, zu betrachten. Dieſe war ſowohl bei den Alten wie im Mittelalter abhängig von der Proſodie der Sprache oder — im Tanz und verwandten Gebräuchen des Lebens — von der Bewegung des Körpers. Von der in Rede ſtehenden Periode an bemerken wir eine allmählig ſich vollziehende Umkehrung dieſes Verhältniſſes, und auch hierbei hat ohne Zweifel das Taſteninſtrument in erſter Reihe mitgewirkt. Mehr und mehr wird der Text im Geſange den muſikaliſchen Forderungen und Formen untergeordnet, bis endlich dieſe zur abſoluten Herrſchaft gelangen. Verſuchte früher im Tanz die Muſik ſich der Bewegung möglichſt anzuſchmiegen, ſo ſchrieb ſie jetzt mehr und mehr dem Tanze die Bewegung vor, bis dieſe, in unſeren modernen Tänzen, ganz und gar der Muſik unterthan wurde. Möglich, daß dieſes Verhältniß der abſoluten Herrſchaft der Muſik über Wort und Bewegung nicht das letztgültige im Zuſammenwirken der Künſte bleibt, ſondern wieder einem anderen, höheren, weichen muß, gewiß iſt, daß die jetzige Zeit ſich an daſſelbe ſo ſehr gewöhnt hat, daß ſie es für unbedingt natürlich hält.

Der Einfluß des erwachenden rein muſikaliſch rhythmiſchen Bedürfniſſes zeigt ſich denn auch in vielen, noch ziemlich ſtreng gehaltenen Sätzen des XVII. Jahrhunderts. Unſerer heutigen Anſchauung gegenüber können ſich dieſe Werke aber nicht denen der Paleſtrinaperiode ebenbürtig an die Seite ſtellen, denn ihre damals neuen und Aufſehen erregenden Formen ſind ſpäter dermaßen übertroffen nnd vervollkommnet worden, daß ſie uns nothwendig unentwickelt erſcheinen müſſen, während die Werke Paleſtrina's, denen die neuere Rhythmik ganz fehlt, als in ihrer Art vollendet und unübertroffen, den Vergleich ausſchließen

und absolut bedeutend erscheinen. Die Werke des XVII. Jahrhunderts sind die ersten Spatenstiche auf noch ungepflügtem Erdreich, die Werke der Palestrinaperiode stehen auf vollkommen cultivirtem Boden, wenn auch innerhalb beschränkter Grenzen.

Componisten.

Einer der ersten musikalischen Schriftsteller unseres Jahrhunderts, Carl von Winterfeldt, hat mit scharfem Blick die Grenzscheide zwischen dem alten und neuen Musikstil erkannt, und durch ein classisches Werk den Grund zur neueren musikalischen Geschichtsforschung gelegt. Mit dem hochverdienten Manne wollen wir **Johannes Gabrieli** († 1612) als Repräsentanten der Uebergangsperiode betrachten. In seinen Werken verbindet sich der durchaus vorherrschende strenge Satz mit gelegentlichen freien, selbst bis zur Willkürlichkeit gehenden Modulationen (Nr. 26) und den ersten Regungen des rein musikalisch bestimmten Periodenbaues der neueren Musik. Auch der Instrumentalmusik wendete er seine Aufmerksamkeit zu.

Sein großer deutscher Schüler, **Heinrich Schütz** † 1672, zeigt bereits alle oben angeführten Fortschritte des XVII. Jahrhunderts. Er schrieb Cantaten, in welchen er schon, wie Seb. Bach, die Worte des Erlösers mit dem Heiligenschein der Streichquartettbegleitung umgab, während die übrigen Recitative nur von der Orgel „secco" (d. h. durch kurze Accorde) begleitet wurden. Seine Werke verdienen von deutscher Seite die größte Beachtung.

Neben Heinrich Schütz sind von deutschen Meistern zu nennen:

Michael Praetorius, † 1621. Unter seinen zahlreichen Chorwerken erfreut sich das köstliche: „Es ist ein' Ros' entsprungen" für Männergesang noch immer lebhaftester Theilnahme; als Musikschriftsteller behauptet er durch sein lateinisch und deutsch

geſchriebenes Syntagma musicum einen hervorragenden Platz.

Melchior Frank, † 1639.

Michael Frank, † 1667.

Agricola, † 1670, war auch Theoretiker und Verfaſſer einer „Musica instrumentalis“, welche durch ſaubere Holzſchnitte vieler damals gebräuchlichen Inſtrumente wichtig iſt.

Andreas Hammerſchmidt, † 1675.

Georg Neumark, † 1681. Verfaſſer des Kirchenliedes: Wer nur den lieben Gott läßt walten.

Frohberger, † 1700, einer der größten Organiſten ſeiner Zeit, auch durch abenteuerliche Lebensſchickſale merkwürdig.

Joh. Pachelbel, † 1706.

Johannes Kuhnau, † 1722, Componiſt und Advocat. Er ſchrieb Klavierſonaten, zum Theil mit Programmen aus der bibliſchen Geſchichte.

Von italieniſchen Meiſtern ſeien erwähnt:

Ludovico Viadana, † 1625, bediente ſich der Ziffern unter der Stimme des Baſſes.

Claudio Monteverde, † 1650, ſehr vielſeitiger, auch Opern-Componiſt, deſſen kühne Neuerungen im Orcheſterſatz (tremolo, pizzicato) die Leidenſchaften für und wider ebenſo mächtig erregten, und ebenſo ſiegreich durchdrangen, wie neuerdings Richard Wagner's reformatoriſche Beſtrebungen.

Gregorio Allegri, † 1652, Autor des weltberühmten Miſerere, welches alljährlich zwei Mal in Gegenwart des Papſtes von den Sängern der päpſtlichen Kapelle aufgeführt wird. Obwohl in würdevollſter Einfachheit gehalten, zeigt auch dieſes Werk, im Vergleich mit Paleſtrina, ſchon eine gewiſſe Hinneigung zum modernen Ton- und Taktſyſtem. Ueber Entſtehung und Aufbewahrung deſſelben wird mancherlei berichtet; die Veröffentlichung iſt ſtreng unterſagt. Doch iſt mehrfach der

Verſuch gemacht worden, es während des Gottesdienſtes oder aus dem Gedächtniß nachzuſchreiben. Der zuverläſſigſte Verſuch dieſer Art iſt wohl der, welchen Mozart als dreizehnjähriger Knabe gemacht hat. Auf Mozart's Ohr und Gedächtniß kann man ſich unbedingt verlaſſen, ob aber ſeine Notirung der des Originales gleich iſt, bleibt immerhin ungewiß.

Alleſſandro Stradella, † (ermordet) 1678, iſt durch zwei Arien, deren Schönheit in zwei Jahrhunderten nichts eingebüßt hat, allgemein bekannt. Eine derſelben iſt ſogar in eine vergeſſene Gluck'ſche Oper übergegangen.

Giacomo Cariſſimi † 1690. Der ſchon bei Viadana bemerkbare Periodenbau der neueren Rhythmik zeigt ſich in den weltlichen Cantaten Cariſſimi's bereits zur vollſtändigen Liedform ausgebildet. Von dieſen Compoſitionen, die wir etwa als durchcomponirte Lieder bezeichnen würden, bewähren ſich einzelne noch jetzt in Concerten und haben, von der allzugroßen rhythmiſchen Gleichförmigkeit abgeſehen, für uns nichts Befremdendes.

Corelli, † 1713, war berühmter Geigenvirtuoſe und fruchtbarer Componiſt für ſein Inſtrument. In ſeinen „Sonaten" herrſchen, nach unſeren Begriffen, die Formen des Liedes und der Charakter der Etude.

Alleſſandro Scarlatti, † 1725. Auf allen Gebieten der Muſik, beſonders aber für die Kirche und die Bühne, überaus thätig, genoß dieſer Meiſter ſeiner Zeit einen ähnlichen Weltruhm, wie einſt, ein Menſchenalter vor Paleſtrina, Adrian Willaert. Bei der Oper wird er uns von neuem begegnen.

In all' dieſen Componiſten, denen noch der Engländer Purcell, † 1695, und der Franzoſe Couperin, † 1725 (?) zugeſellt werden mag, vollzieht ſich der Uebergang zum modernen harmoniſchen Tonſyſtem, ſowie zur rhythmiſchen Selbſtſtändigkeit der Muſik. In der Kirchenmuſik hatten die deutſchen Meiſter den Vortheil, daß eine neue religiöſe Idee (der Proteſtantismus)

musikalischen Ausdruck heischte, wodurch sie die ideale Anregung erhielten, den überkommenen Kirchenstil harmonisch-rhythmisch neu zu gestalten, ohne seine hochentwickelte Technik einzubüßen. Deshalb wandte sich der musikalische Fortschritt zunächst wieder dem Norden, und zwar den protestantischen Ländern zu und feierte hier in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts die Vollendung des contrapunktischen Stiles im freien Satz.

Das unwandelbare Gesetz der Harmonik des strengen Satzes (S. 54) war gefallen, die Harmonik selbst dem Wandel unterworfen. Die individuelle Freiheit drang bis in die Tiefen der Weltanschauung. Wie in der Reformation und der, diese begleitenden socialen Revolution ihren weltgeschichtlichen, so fand sie ihren musikalischen Ausdruck im Stil des freien Contrapunktes, der sich der harmonischen Fesseln entledigte, — wie der Protestantismus der priesterlichen Vormundschaft, — aber in dem Dienste der Heiligen Schrift, im Choral und in der contrapunktischen Gesetzmäßigkeit die religiöse Bedeutung noch bewahrte.

Die Schule aber blieb allerorten nach wie vor bei ihrem strengen Satz, und betrachtete die Neuerungen als Licenzen, wenn sie sie nicht als Ausschreitungen verurtheilte, da es ihnen an Systematik noch gänzlich fehlte. Diese aber sollte sich finden.

Rameau.

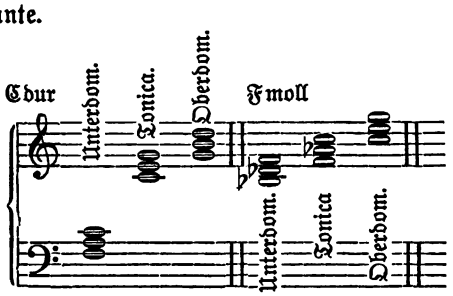
Einem Franzosen war es vorbehalten, die harmonische Frage zu entscheiden. **Jean Philipp Rameau**, geb. zu Dijon 1683, † zu Paris 1764, wurde zuerst als Organist berühmt und eignete sich beim Studium seines Instrumentes umfassende mathematische und physikalische Kenntnisse an.

Es muß hier angemerkt werden, daß das Studium der Mathematik in früheren Jahrhunderten mit dem der Musik eng verbunden war, daß man vielfach die Musik für eine mathema-

tische Wissenschaft erklärte, und daß die größeren musikalischen Lehrbücher bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts mit einem ausgedehnten mathematischen Theil beginnen, der im Zarlino etwa ein Viertel des ganzen Werkes einnimmt. Der berühmte Mathematiker und Astronom Kepler, † 1630, war ein gründlich gelehrter Musiker; F. W. Herschel, einer der größten Astronomen der Neuzeit, begann seine Laufbahn als Musiker, diente in der preußischen Armee als Hautboist, gab Concerte auf dem Klavier, der Orgel und Harfe, und wurde durch das Studium dieser Instrumente auf die Mathematik geführt. Durch seine weltberühmten Teleskope wurde er Begründer der modernen Astronomie. Gegenwärtig werden mit Recht die mathematischen und physikalischen Kenntnisse des Musikers seiner allgemeinen Schulbildung überlassen, und wird die Musiklehre, als Fachstudium, von diesen unabhängig behandelt.

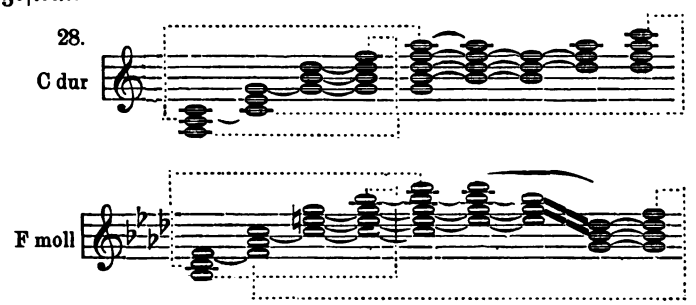
Rameau also war es, der 1725 mit einem theoretischen Werk auftrat, in welchem er den Musiklehrern seiner Zeit zurief: „Ihr schreibt seit hundert Jahren den Zarlino ab, ohne wahrgenommen zu haben, daß die Musik selbst seit jener Zeit eine völlige Veränderung erfahren und neue Grundlagen gewonnen hat. Die Musik ist zu einem System von Accorden geworden, die sich zu verschiedenen Systemen von Tonarten verbinden. Letztere bilden sich nicht, wie früher, aus melodischen Fortschreitungen mit willkürlichen Cadenzen, sondern aus der tonischen Harmonie und den beiden Dominanten: Unterdominante und Oberdominante.

7.



Aus dieſen entſteht die Dur- und die Molltonart, von denen die letztere eine ſtreng logiſche Darſtellung in der harmoniſchen, und eine zu Gunſten der Melodie und des Geſanges modificirte in der melodiſchen Molltonleiter beſitzt. Dadurch ſind die alten Kirchentonarten beſeitigt, wir können ſie aber jederzeit durch Modulation d. h. Verbindungen verſchiedener Tonarten wieder herſtellen. Aus den drei Hauptdreiklängen entſtehen durch Verbindnng ihrer Beſtandtheile die diſſonirenden Hauptaccorde und die Nebenaccorde, welche die Unterdominante vertreten, und das harmoniſche Syſtem der Tonart iſt hergeſtellt.

28.



Alle Melodie aber beruht auf Harmonie."

Durch dieſes Syſtem waren auf einmal alle die Erſcheinungen der Tonkunſt, welche bisher nur den größten Talenten zugänglich waren, ohne daß dieſe ſich von ihrem Zuſammenhange hätten Rechenſchaft geben können, allgemeinverſtändlich gemacht. Unzählige Talente, welche an den ſchweren Studien des Contrapunktes bisher geſcheitert waren, glaubten ſich durch den Schlüſſel von Tonica und Dominante plötzlich in das Heiligthum der Kunſt verſetzt. Production, Reproduction, Unterricht waren in überraſchendſter Weiſe vereinfacht. Der Erfolg Rameau's war ein vollſtändiger. So ſchwülſtig und weitſchweifig die Begründung der neuen Theorie in ſeinem Vortrage war, die einfachen Grundgedanken brachen ſich ſofort Bahn. Er hatte das Wort

gesprochen, welches allen auf der Zunge schwebte, das Wort hatte die Zungen gelöst. Die vergeblichen Versuche, das Neue dem Alten unterzuordnen und dem gänzlich umgestalteten Tonsystem die Anerkennung zu versagen, waren mit einem Schlage antiquirt. Selbst die Fux und Mattheson mußten sich grollend zurückziehen.

Was Rameau, der tiefe und scharfe Denker, hiermit aussprach, war der Prozeß, der sich in etwa $1^1/_2$ Jahrhunderten in der musikalischen Phantasie bereits vollzogen, und zur harmonischen Begründung des Tonsystems, zum harmonischen Hören geführt hatte. Das musikalische Ohr hatte eine Schule durchgemacht, in Folge deren es die Musik als eine melodisch ausgearbeitete Kette von Harmonieen auffaßte. Es ist also nicht die Methode der Production allein, sondern auch das musikalische Hören, welches historischen Umwälzungen unterliegt.

Zu der windschnellen Verbreitung der Rameau'schen Theorie trug wesentlich der gedrängte Auszug bei, den der berühmte Mathematiker und Philosoph d'Alembert aus Rameau's Werken herstellte, indem er alles Schwülstige, Unwissenschaftliche und Illusorische ausschied. Dieser Auszug mit seiner berühmten Vorrede gehört zu den klassischen Werken unserer Literatur, wiewohl er wesentlich auf Aneignung fremden Gutes beruht. Er erschien alsbald in allen europäischen Kultursprachen, erlebte viele Auflagen und wurde die Grundlage aller späteren harmonischen Systeme. Selbst die neuesten Leistungen auf diesem Gebiet stehen unter dem nachhaltigen Einfluß der Schrift d'Alembert's.

Das hochwichtige Resultat der Rameau'schen Theorie ist die Erkenntniß der „modernen Tonart", d. h. der Beziehung aller Töne auf einen Ton als ihren Grundton, welche sich in zwei Tongeschlechtern, Dur und Moll, darstellt. Das Schwankende, Unbestimmte, was wir in den Kunstwerken des strengen

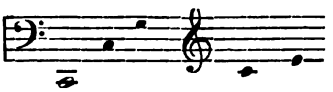
Satzes gefunden haben, beruht auf dem Mangel dieses Grundtones. Durch den Einfluß des Orgel- und Klavierspiels wurde dieser Mangel den Tonkünstlern des XVII. Jahrhunderts fühlbar, und in der praktischen Composition von ihnen Schritt vor Schritt beseitigt. Die so in der Praxis bereits gewonnene Anschauung zum Begriff und Bewußtsein gebracht, und dadurch zum Gemeingut Aller gemacht zu haben, ist Rameau's unsterbliches Verdienst.

Damit ist indessen seine Bedeutung für die Musikgeschichte auch erschöpft. Was er sonst gethan, ist der Zeit verfallen. Doch ist sein ferneres Wirken so merkwürdig, daß es ein noch längeres Verweilen rechtfertigt.

Wie schon gesagt, entbehren seine eigenen umfangreichen und zahlreichen Schriften der Klarheit in Begründung und Darstellung. Mathematische, philosophische und historische Spekulation führt ihn auf Irrwege, in denen er sich nicht mehr zurecht zu finden weiß. Zuweilen geht er aber auch bis zu Behauptungen, von deren Unzuverlässigkeit er selbst mindestens eine Ahnung haben mußte.

So legt er besonders großen Werth darauf, daß er seinen obersten Grundsatz der Natur selbst abgelauscht habe, und beginnt ganz richtig:

Wenn ich in einem großen Gewölbe einen ziemlich tiefen Ton mit kräftiger Stimme angebe, so höre ich alsbald die Octave, deren Oberquinte, die zweite Octave und deren große Terz nachklingen. Ebenso klingen, wenn ich eine tiefe Saite stark anschlage, die nämlichen Intervalle deutlich nach, und so schreibt uns die Natur selbst den Durdreiklang vor:

29. 

Soweit hat Rameau vollkommen Recht. Jetzt aber fährt er fort: Wenn ich eine Saite anschlage, so klingen die näm-

lichen Intervalle nach unten zwar nicht mit, aber ihre Saiten gerathen in Erzitterung, und so schreibt uns die Natur auch den Molldreiklang vor.

30.

Dieses Phänomen ist nun aber nicht nachzuweisen, und es ist klar, daß dem Verkünder desselben nur die Thatsache vorschwebte, daß der Mollaccord, den Intervallen nach, ein umgekehrter Duraccord ist (wie ihn auch Hauptmann construirt), und daß er der Natur Gewalt anthat, um auch den Mollaccord auf natürlichem Wege zu gewinnen.

Diese und ähnliche Deductionen zogen ihm natürlich Widersacher zu und wurden in den Händen seiner zahlreichen Neider mächtige Waffen, gegen die er immer von Neuem den Kampf aufnehmen mußte. Aber alles das verhinderte nicht das siegreiche Durchdringen seines Grundgedankens.

Da verfielen seine Feinde, zu ihrem Unheil, auf eine neue Taktik: „Du willst unsere Meister und unseren Lehrer Zarlino verbessern, willst uns vorschreiben, wie wir componiren sollen, und kannst es doch selber nicht. Wenn Deine Theorie richtig ist, so bewähre sie durch Thaten: componire! oder höre auf, andere zu lehren, was Du selbst nicht kannst!"

Wäre Rameau ein Phlegmaticus gewesen, so hätte er geantwortet: „Componiren ist Sache des Talentes und nicht des Systemes. Die Gaben, durch die sich der Theoretiker nützlich macht, sind andere, als durch die das Talent gefällt." Sein Ruf hätte durch diese Antwort nicht gelitten, denn seine Werke waren allgemeines Bedürfniß geworden. Aber Rameau war ein Feuergeist, ein leidenschaftlicher, selbst hitziger Mann und keineswegs frei von Eitelkeit. Seine Antwort fiel anders aus. Obwohl die französische Nationaltugend der Sparsamkeit

bei ihm bis zum Geiz gegangen sein soll, und obwohl er, bereits fünfzig Jahre alt, von seiner ungeübten Phantasie kaum Großes erwarten konnte, opferte er fünfzig Louisd'or, ließ sich von einem namhaften Librettisten einen Operntext schreiben, und antwortete seinen Feinden durch Composition einer Oper.

Hatte Rameau als Theoretiker in der musikalischen Gesellschaft einen vor- und nachher beispiellosen Erfolg gehabt, so war der Erfolg des Erstlingswerkes des fünfzigjährigen Operncomponisten ein nationaler. Das ganze musikalische Frankreich schaarte sich um seinen Rameau, und dieser, der sich mit dem bescheidenen Ruhm des Theoretikers und Orgelvirtuosen begnügt hätte, wurde durch die Bosheit seiner Feinde weltberühmt, reich und in den Adelstand erhoben. Für die Nachwelt aber liegt seine Größe ausschließlich in den theoretischen Arbeiten. In der Oper begann damals der Genius seine Schwingen zu regen, der alle Vorgänger der Vergessenheit überwies, und für die Opera seria das wurde, was Palestrina für den strengen, Bach für den freien Contrapunkt geworden waren. Rameau lebte in seinem neuen Beruf als Operncomponist noch 30 Jahre, im Ganzen 81, und starb 1764 im Besitz aller Ehren, die jemals einem Künstler zu Theil geworden sind.

Bevor aber Rameau's Theorie das neue System zum Allgemeinbewußtsein gebracht hatte, war es in der praktischen Composition durch zwei **deutsche Meister** in viel größerem Umfang bereits ausgebaut worden. So verschieden die Werke dieser Beiden sind, so haben sie doch das eine gemein, daß sie der contrapunktischen Schule angehören, und daß sie die harmonische und rhythmische Neugestaltung der Musik mit dem contrapunktischen Stil verbinden. Dadurch repräsentiren sie die gesammte, bis zu ihnen sich erstreckende und in ihnen sich vollendende Entwickelung der mehrstimmigen Musik, eine nicht viel weniger als

tausendjährige Epoche. Daher die felsenhafte Höhe und Ausdauer ihrer Werke, denen ferner zu Gute kommt, daß sie sich an den noch festeren Felsen der Religion anlehnen. So setzten diese Meister nicht nur den contrapunktischen, sondern auch den Kirchenstil fort, mit dem jener ja von Anbeginn verbunden war, und brachten beide zu solcher Höhe, daß keiner der Nachgeborenen sie zu erreichen vermochte.

Händel.

Georg Friedrich Händel wurde 1685 zu Halle an der Saale geboren. Sein Vater bestimmte ihn zur Jurisprudenz, hauptsächlich um ihm die höheren Gesellschaftskreise zu erschließen, und wenn auch Händel seinen eigenen Entwicklungsgang nahm, so kam er doch den väterlichen Wünschen soweit nach, daß er Zeitlebens der großen Welt angehörte. Nun war aber zu seiner Zeit das musikalische Schooßkind der Großen die Oper. Daher sehen wir ihn denn auch, nachdem er die Meisterschaft im Contrapunkt längst erreicht hatte, — die auch stets anerkannt, ja zuweilen ihm zum Vorwurf gemacht wurde, — seine Künstlerlaufbahn an der damals blühenden Hamburger Oper beginnen, an der er als Componist und Capellmeister thätig war. Hier fand er an dem vielseitig begabten Mattheson einen zweifelhaften Freund und eifrigen Rivalen. Genoß Händel als Orgelspieler und Contrapunktist großes Ansehen, so wußte dagegen Mattheson Bewunderung zu erregen, wenn er in einer von ihm selbst componirten Oper den ersten Tenor sang und, nachdem dieser im vorletzten Akt ein tragisches Ende genommen, den letzten Akt im Orchester dirigirte, dazu noch ein großes Solo auf einem damals beliebten schwierigen Saiteninstrument ausführte und endlich auch als geschickter und sehr witziger Schriftsteller dafür sorgte, daß von seinen Leistungen gesprochen wurde. Beide waren ehrgeizige junge Männer. Eitelkeit und Neid liegen dem Ehrgeiz

nicht immer fern; es kam zu Reibungen und Streit, endlich sogar zu Thätlichkeiten, bei welchen die Degen gezogen wurden, und Händel beinahe verwundet worden wäre. Doch kam es auch zur Versöhnung. 1708 verließ Händel, erst 23 Jahre alt, Hamburg, und bereiste zwei Jahre Italien, wo ihm große Auszeichnung zu Theil wurde. Nach kurzem Aufenthalt in Hannover begab er sich nach England, wo er als Opern-componist sein Glück machte. 1720 wurde die Oper unter dem Namen: „Königliche Akademie" der Leitung Händel's anvertraut. Ein Streit mit den ihm unterstellten Sängern, in welchem kein Theil nachgeben wollte, machte diesem Unternehmen 1729 ein Ende. Im Bewußtsein seiner unerschöpflichen künstlerischen Kraft suchte Händel sich selbstständig zu behaupten, blieb noch elf Jahre mit großen Opfern an der Spitze von Opernunternehmungen, mußte sich dann aber, nach immer neuen Verlusten, aller Hülfsquellen beraubt, zurückziehen. Bis dahin, 1740, hatte er, während seines englischen Aufenthalts, nicht weniger als zweiundvierzig Opern zur Aufführung gebracht, daneben auch zahlreiche Kirchen- und Kammermusiken geschrieben. Jetzt erst, wo er bereits 55 Jahre alt war, trieb ihn sein äußeres Mißgeschick auf die Bahn seiner inneren Bestimmung. Schon früher hatte er Oratorien geschrieben, zum Theil geistliche Opern, welche während der christlichen Feste förmlich dramatisch aufgeführt wurden, z. B. das Oratorium „Esther"; auch „Athalia, Israel in Aegypten, Saul" fallen schon in diese Zeit. Jetzt aber sagte er sich ganz und gar von der Oper los und widmete seine gewaltige Energie ausschließlich dem Oratorium. Der Messias wurde, nach anfänglichen Fehlschlägen, bald im ganzen Königreiche mit Begeisterung aufgenommen. Ihm folgten noch achtzehn Oratorien, unter ihnen „Samson, Judas Maccabäus, Josua". Händel starb 1759 und wurde in der Westminsterabtei neben den Größten des englischen Volkes be-

ſtattet. Auch bewahrt ihm England bis heute ununterbrochen ein treues Andenken.

Händel's Stil.

Händel hatte ſich ſtets in der großen Welt bewegt, ſeine Arbeiten dienten großartigen Unternehmungen, an deren Spitze er oft ſelbſt ſtand. Er componirte meiſt für beſtimmte, ihm wohlbekannte, ausführende Kräfte und gleichſam angeſichts eines großen Publikums, auf welches er einwirken mußte. Schon als Knabe beherrſchte er den ſtrengen Satz, die beſte Vorſchule der Stimmführung, mit Meiſterſchaft, und geſangsmäßig, d. h. leicht ſangbar und doch wirkſam zu ſchreiben, war auch in ſeiner langen Opernpraxis die Hauptbedingung. So war denn die Technik des Vocalſatzes vollkommen mit ihm verwachſen. Nun war ihm aber auch alles das, was das letztvergangene Jahrhundert in Harmonik und Rhythmik Neues geſchaffen hatte, gleicher Weiſe in Fleiſch und Blut übergegangen, und er machte davon den ausgedehnteſten Gebrauch, wie ja auch ſeine Compoſitionen durchaus auf dem Boden des modernen Tonſyſtems ſtehen, — aber er wußte dieſen Gebrauch mit den Bedingungen verhältnißmäßig leichten und wirkſamen Geſanges zu verbinden. Eben dieſe Technik entſpricht der einfachen Großartigkeit ſeines Sinnes, welche nichts Kleinliches, Gedrücktes, kein „Aechzen und Krächzen" duldet, ſondern ſtets hocherhobenen Hauptes einhergeht und ſelbſt in der Klage den künftigen Triumph vorklingen läßt.

Charakteriſtik Händels.

Wir haben bis jetzt nur einen Vollender kennen gelernt: Paleſtrina, der den hohen Sinn des katholiſchen Gottesdienſtes im Ton verklärte. Bis zu Händel konnten wir ihm keinen an die Seite ſtellen, einmal wegen der Seltenheit des wahren Genies, dann aber auch wegen der Ungunſt der Zeiten, welche nur ſelten der Entwicklung des Genies den nährenden

Boden gewähren. Im allereigentlichsten Sinne kirchlich ist Händel's Genius nicht. Weder die Heiligkeit der katholischen, noch die Innigkeit der evangelischen Idee ist ihm eigen, aber die einfache Großartigkeit seiner Kunst entspricht dem Standpunkt der Völker, auf welchem sie unreflektirt religiös sind, rein und felsenfest glauben. Daher erscheint seine Musik vollkommen religiös, ohne specifisch kirchlich zu sein.

Bach.

Von dem in Werk und That gewaltigen Großen kommen wir zu dem in stiller Bescheidenheit wirkenden — Größeren. Johann Sebastian Bach, das Ideal des deutschen Musikers, war Händel's Zeitgenosse. Geboren 1685 zu Eisenach in einer Musikerfamilie, welche seit länger als hundert Jahren viele, zum Theil ausgezeichnete und bedeutende Künstler hervorgebracht hatte, war er über seine musikalische Bestimmung von Kindheit auf nie zweifelhaft. Während Händel Europa bereiste, überall mit den Spitzen der Gesellschaft in Berührung kam, um große Kapitalien mit Erfolg und Mißlingen rang, verfloß Bach's Leben von Anfang bis Ende in kleinbürgerlicher Alltäglichkeit. Aber, während das größte äußere Ereigniß für Bach eine Reise von Leipzig nach Berlin war, gewann sein inneres Leben eine Tiefe und Ausdehnung, deren Schätze an das Tageslicht zu fördern selbst seinem rastlosen Fleiß und unerreichten Kunstgeschick kaum Zeit genug gegeben war. Sein inneres Gemüthsleben ging aber ganz und gar auf in der Idee der christlichen Kirche im protestantischen Sinne seines Landsmannes Luther. Daher ist Bach's Musik nicht nur allgemein religiös wie Händel's, sondern specifisch evangelisch-christlich, und bildet erst Bach den eigentlichen Gegensatz zu Palestrina. Während in der katholischen Kirche zwischen der Gemeinde und Gott der vermittelnde Priester steht, bedarf der Protestant keiner

Vermittelung, sondern steht persönlich seinem himmlischen Vater gegenüber. Hat der Katholik im Priester einen Fürsprecher, so spricht der Protestant selbst mit Gott. Daher ist das Verhältniß des Protestanten zu Gott — wenn auch der irdischen Zucht entbehrend — ein viel innigeres, und die Innigkeit desselben ist der Gegenstand der Bach'schen Kunst. Der Heiligenschein, der Palestrina's katholische Kunst umgiebt, ist ihm daher nirgends eigen.

Technik.

Bach's Schule war dieselbe wie Händel's: Orgelspiel und strenger Contrapunkt bildeten ihre Grundlage. Doch wurde Bach beiden nie untreu, um dem leichten Opernstil zu fröhnen. Daher ist er denn auch nicht nur allen Vorgängern und Nachfolgern, sondern auch seinem großen Zeitgenossen an allseitiger Beherrschung des Contrapunktes, wahrscheinlich auch der Orgel, bei weitem überlegen. Die ganze Vergangenheit seiner Kunst hatte er in sich aufgenommen, widmete aber auch den verschiedenartigsten musikalischen Bestrebungen seiner Zeit freundliche Theilnahme. Die gänzliche Freiheit von Neid und Selbstsucht, mit der er dies that, war wohl nicht nur in der Biederkeit seines Charakters, sondern auch in dem stillen Bewußtsein seiner großen Ueberlegenheit begründet. Durch die Zusammenschließung alles dessen, was sich zu hoher Vollendung entwickelt hatte, wurde er vorzugsweise Repräsentant der gesammten contrapunktischen Schule, deren sämmtliche Ströme sich in dem unergründlichen Meer seines Tonsatzes vereinigten. Die junge Kunst der Oper, welche sich der Zucht des Contrapunktes entwunden hatte, konnte seiner Thatkraft kein Feld bieten.

Vocalsatz.

Indem nun Bach's Genius die Töne suchte, welche das innige religiöse Gefühl zum Ausdruck bringen sollten, nahm er

wenig Rückſicht auf die Leiſtungsfähigkeit der ihm zu Gebote ſtehenden Sänger oder auf die Befähigung ſeiner Zuhörer. Ihm ſelbſt war kein Intervall zu ſchwer, wenn es den rechten Ausdruck hatte, und er ſetzte bei ſeinen Chor- und Soloſängern eine gleiche muſikaliſche Unfehlbarkeit voraus, wozu ſich wohl in den thatſächlich beſtehenden Verhältniſſen nicht immer die Berechtigung fand. Zwar ſchreibt auch er für Geſang ohne Begleitung leichter, als für begleiteten, doch bietet immerhin auch ſeine reine Vocalmuſik außerordentliche Schwierigkeiten. Bach verlangt von der Stimme, bei der Zuverläſſigkeit einer Maſchine (des Taſteninſtruments), die größte Innigkeit des Ausdrucks. Auch hierin vollendet er den Entwicklungsgang des muſikaliſchen Stiles nach Seiten der harmoniſchen Bereicherung, welche demſelben ſeit Paleſtrina's Tode zu Theil geworden war, und ſchließlich zu einem Schwelgen in Diſſonanzen (S. 68) führte, nur daß Bach nicht mehr experimentirt, ſondern über einen vollendeten Stil gebietet, deſſen harmoniſche Combination ſtets pſychologiſch nothwendig erſcheint.

Das wohltemperirte Klavier.

Seit der Entſtehung des Taſteninſtrumentes war die reine Stimmung deſſelben eine ſtete Sorge der Muſiker. Stimmte man nach natürlichen Quinten, ſo konnte man nur in wenigen Tonarten hinreichend rein ſpielen und mußte auf andere ganz verzichten. Zu Ende des XVII. Jahrhunderts endlich entſchied ſich die Mehrheit für die „gleichſchwebende Temperatur", d. h. für die Stimmung nach unmerklich zu tiefen Quinten, in welcher zwar die großen Terzen um ein geringes zu hoch ausfallen, aber doch das Spielen aller Tonarten in gleicher Reinheit ermöglicht wird. (Selbſtverſtändlich hängt auch dieſe — unſere heutige Stimmung — noch von dem Gehör des Klavierſtimmers ab, und iſt durch dieſelbe dem Uebel verſtimmter Klaviere

keineswegs abgeholfen.) Auf dieſe Stimmung des Klaviers bezieht ſich der Titel von Bach's berühmtem Werke: „Das wohltemperirte Klavier", einer Sammlung von zweimal vierundzwanzig Fugen und Präludien in Dur und Moll auf allen zwölf Stufen der chromatiſchen Scala, mithin ohne jene Stimmung unausführbar. Der erſte Theil erſchien 1724, der zweite 1740. Die Klavierfuge erreicht hier und in einigen Einzelwerken eine ſolche Vollendung, daß die Arbeiten auch der größten Nachfolger auf dieſem Gebiet nur als ſchwache Huldigungen dem großen Meiſter dargebracht erſcheinen.

Die Orgelfuge.

Ebenſo vollkommen, aber gewaltiger, erſcheint Bach in der Orgelfuge, welche, von dem rechten Meiſter vorgetragen, an Erhabenheit alles übertrifft, was die reine Inſtrumentalmuſik ſonſt hervorgebracht hat. Eben weil hier das proteſtantiſch-kirchliche Pathos den geiſtigen Inhalt bildet, und weil der Charakter der Orgel alles weltlich-alltägliche ausſchließt, auch dem Zagen und Klagen keinen Platz einräumt, erſcheint Bach hier in der Erhabenheit des Glaubenshelden: der muſikgewordene Luther. Vor dieſer tiefbewegten Urgewalt muß ſich ſelbſt Händel's einfache Größe beugen. Hier finden wir auch beſonders zahlreich jene contrapunktiſchen und harmoniſchen Combinationen, zu denen die Nachgeborenen in ſcheuer Ehrfurcht emporblicken.

Cantate und Paſſion.

Den größten Reichthum des Gemüths aber erſchloß uns Bach in der Vocalmuſik, beſonders wo ſich dieſe mit der Inſtrumentalmuſik verbindet, in ſeinen Cantaten und Paſſionen. Hier beherrſcht er die ganze Scala des evangeliſch-chriſtlichen Gemüthslebens, auf der einen Seite bis zu religiöſer Empfindſamkeit gehend, auf der anderen bis zu einem Grade

des Glaubenseifers fortschreitend, der schon an Fanatismus streift, immer aber keusch und edel verbleibt. Ihm vor allen anderen christlichen Meistern war es gegeben, die Zerknirschung der Reue, das Schluchzen des Mitleids mit den Schmerzen des Gekreuzigten, den heiligen Zorn gegen die Gottesmörder, die glaubensstarke Zuversicht auf die Verheißung zum Ausdruck zu bringen. Daß er sich dazu nicht mit dem gewöhnlichen Hausrath musikalischer Technik begnügen konnte, sondern weiter und weiter greifen mußte, ist selbstverständlich.

Bach starb 1750 als Cantor der Thomaskirche in Leipzig in treuer Erfüllung seiner vielfachen und schweren Berufspflichten. Zu seinen Lebzeiten waren wenige seiner Werke gedruckt worden, auch wenige wurden, außer von ihm selbst in seiner amtlichen Stellung, zur Aufführung gebracht. Seine contrapunktische Kunst stand bei den Fachgenossen in höchsten Ehren, wiewohl es ihr auch nicht an Widersachern fehlte, und eine Bemerkung über Originalität und Regellosigkeit, welche uns bei Fux, dem inconsequenten Vertreter des strengen Satzes, begegnet, mag wohl als Angriff auf Bach zu deuten sein. Sein Orgelspiel genoß einen ähnlichen ausgebreiteten Ruhm, wie heutzutage Liszt's Klavierspiel, welches selbst diejenigen bewundern, die es nie gehört haben. Wie mit Palestrina der strenge Satz, so wurde mit Bach der Contrapunkt überhaupt als herrschender Kunststil begraben.

Bach's Söhne.

Bach war zweimal verheirathet und Vater von zwanzig Kindern. Drei von seinen Söhnen wurden große Musiker: Friedemann, der von der ererbten Kunst der freien Orgelphantasie des Vaters zuweilen der erstaunten Nachwelt Proben gab, sich aber im praktischen Leben nie zurechtzufinden vermochte, starb als zweiundsiebzigjähriger Bettler in Berlin. Emanuel lebte in Hamburg als hochangesehener Musiker und Componist

in glücklichem bürgerlichen Wohlstand. Johann Christian wurde einer der beliebtesten Operncomponisten und genoß die Freuden des Lebens.

Zeitgenossen.

Neben den angeführten Größten sind noch einige sehr bedeutende Zeitgenossen zu nennen, von deren Werken sich einzelne bis heut mit Recht in allgemeiner Gunst erhalten haben und auch wohl ferner erhalten werden. Vor allen der ausgezeichnete Antonio Lotti († 1740) mit seinen herrlichen Kirchencompositionen, Johann Joseph Fux † 1735, Verfasser des berühmten „Gradus ad parnassum", durch welchen Joseph Haydn sich selbst im Contrapunkt unterrichtete, Reinhardt Keiser (Hamburger Oper) † 1739, Benedetto Marcello † 1739, Leonardo Leo † 1742, Francesco Durante † 1755, Carl Heinrich Graun † 1759, Sänger, Capellmeister und Componist des Großen Friedrich, Verfasser des „Tod Jesu", Antonio Caldara † 1763, Johann Mattheson (s. S. 80) † 1764, Georg Philipp Teleman † 1767, Johann Eberlin † 1776.

Rückblick und Vorschau.

So hätten wir denn von Palestrina bis Bach die Hauptströmung der musikalischen Entwickelung bis zur Vollendung des contrapunktischen Stiles verfolgt. Daneben aber hatten sich bereits zwei neue Strömungen gebildet, die sich vom Dienste der Kirche lossagten und neue Stilprincipien forderten: die Oper und die freie Instrumentalmusik. Die Entwickelung der Oper bis zu ihrer Erhebung zum Kunstwerk durch Gluck wird Gegenstand des vierten Vortrages sein.

Vierter Vortrag.

Die Oper bis Gluck.

Einleitung.

Das Alterthum hat uns das Tonſyſtem, das Mittelalter die Notenſchrift, die neue Zeit das Taſteninſtrument geliefert. Auf Grund des Tonſyſtems gelangten die Alten zu einer ausdrucksvollen Melodik, auf Grund der Notenſchrift ſchuf das Mittelalter die mehrſtimmige Muſik, dem Taſteninſtrument danken wir eine ſyſtematiſch vollkommene Harmonik, welche die Grundlage der modernen Melodie bildet.

Wir haben die neue Muſik bis zum Abſchluß des Contrapunktes als herrſchenden Kunſtſtiles durch Bach und Händel verfolgt. Es wurde ſchon erwähnt, daß ſich neben dem Contrapunkt und der Kirchenmuſik zwei neue Bahnen eröffnet hatten, welche zu neuen Stilprincipien führten. Eine derſelben war die Oper.

Dramatiſche Muſik im Mittelalter.

Schon im dreizehnten Jahrhundert begegneten uns Verbindungen der Muſik mit dramatiſchen Vorſtellungen bei Adam de la Hale, welche eine unbeſtreitbare Aehnlichkeit mit unſerm heutigen Vaudeville zeigen. Dieſe waren auch unter der Herrſchaft des ſtrengen Satzes nie ganz verſchwunden, ſondern

erhielten sich als Schäferspiele zu höfischer Unterhaltung, als Gelegenheitsstücke und Schulübungen sowie als bloßes Possenspiel zur Volksbelustigung. Doch gab es auch religiöse Schaustellungen, welche sich mit Musik verbanden, ohne jedoch possenhafte Zuthaten zu verschmähen. So finden wir den Bösewicht, z. B. den Verräther Judas, nicht selten mit der Narrenkappe. Diese Elemente waren es **nicht**, aus denen sich die Oper entwickelte.

Die Oper.

Der Ursprung der Oper datirt von dem Wiedererwachen der griechischen Literatur. Sie ist somit recht eigentlich ein Kind der Renaissance. Die Bekanntschaft mit der antiken Tragödie war es, welche die Idee eines musikalischen Dramas entstehen ließ, und nicht Musiker von Fach haben dieselbe zuerst gehegt, sondern hochgebildete Mitglieder der bevorzugtesten Gesellschaftskreise. Unter ihrer Leitung wurde mit Hülfe auserwählter Musiker die Wiedergeburt des griechischen Dramas versucht. Das erste Ereigniß auf diesem unsrer Kunst neu gewonnenen Gebiete war die Aufführung der Oper „Euridice" von Peri im Jahre 1600 bei Gelegenheit eines höfischen Festes.

Die Entstehung der Oper auf dieser Grundlage bedingte zwei Eigenschaften derselben, von denen man die eine als einen Vorzug, die andre als einen Mangel bezeichnen kann. Der Vorzug bestand darin, daß die Oper von vornherein in der griechischen Mythologie ein eigenes, von allen herrschenden religiösen und socialen Vorstellungen unabhängiges Feld gewann, daß also der Besucher der Oper gezwungen war, allen Anschauungen des gewöhnlichen Lebens zu entsagen, und die Kausalität einer ihm völlig fremden Welt unbedingt anzuerkennen. Dies mußte in rein ästhetischer Beziehung der neuen Kunst-

form zu Gute kommen. Aber hierin eben lag auch der urſprüngliche Mangel, weil eine Beziehung zu dem inneren Gemüthsleben des Volkes von vornherein ausgeſchloſſen war, und die Oper ſo das Gepräge einer Kunſt der Höfe und der vornehmen Geſellſchaft bekam.

Die erſte Oper.

Auf dieſem Standpunkte behandelte die genannte erſte Oper die alte Fabel vom Orpheus, deſſen Gattentreue die Pforten der Unterwelt ſprengte und den Widerſtand der Dämonen beſiegte, der aber die kaum wiedergewonnene Gattin durch die Schwäche ſeines liebenden Herzens dennoch wieder verloren hätte, wenn nicht der Beiſtand Gott Amors ihm im entſcheidenden Augenblick zu Theil geworden wäre.

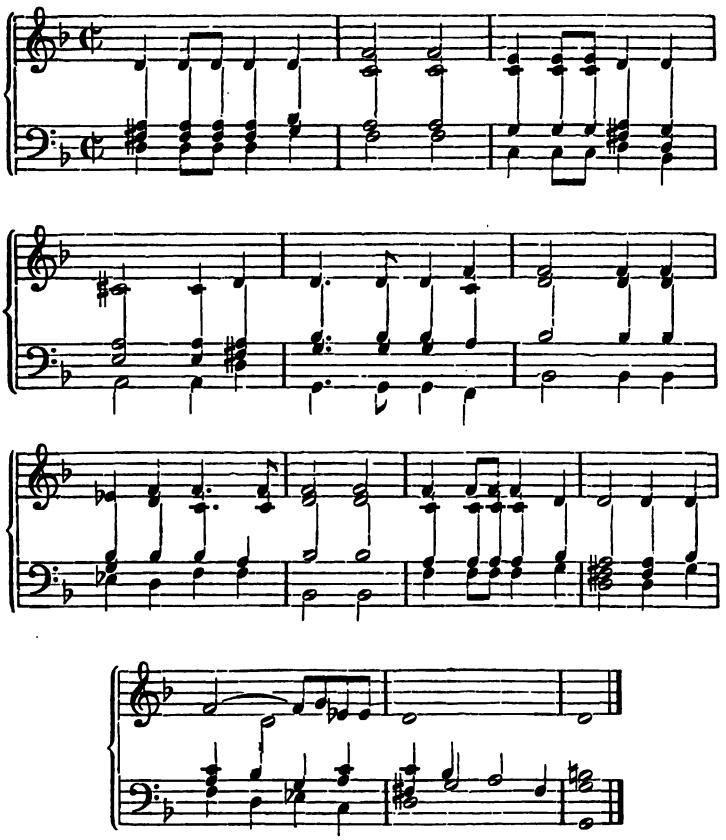
Die Anlage des ganzen Werkes, ſowie der ununterbrochene Antheil der Muſik an demſelben machen keineswegs den Eindruck eines erſten unreifen Verſuches, vielmehr iſt es nach jeder Seite ſo ſorgſam vorbedacht, daß es ein in ſeiner Art vollkommen ſtiliſirtes Kunſtwerk bildet. Die Abſchnitte der Handlung ſind, nach Anleitung der griechiſchen Tragödie, nicht durch Fallen des Vorhanges ſondern durch Geſänge und Pantomimen begrenzt, welche zugleich im Zuſammenhang mit der Handlung ſtehen. Der Harmonik liegt der ſtrenge Satz zu Grunde, dagegen zeigt der Rhythmus größere Einfachheit und Gleichförmigkeit der verbundenen Stimmen, man merkt ihm an, daß der Komponiſt auf Verſtändlichkeit der Textworte und auf lebendiges Fortſchreiten der Declamation bedacht war. Ganz neu aber und in einer relativen Vollkommenheit, welche auf ſorgfältige Vorſtudien ſchließen läßt, erſcheint das Recitativ, der Sprechgeſang einer Stimme, begleitet vom Klavier. In der Partitur findet ſich, und zwar von hier ab bis zum

Verſchwinden des Klaviers aus dem Opernorcheſter, das Accompagnement nur in Form einer Baßſtimme, zu welcher die Harmonieen nach freier Wahl oder nach Generalbaßziffern gegriffen wurden. Neben dem Recitativ finden ſich aber auch Anſätze zu rhythmiſch gegliederten Sologeſängen, nicht der alten contrapunktiſchen ſondern unſerer modernen Liedform zuſtrebend. Meiſt aber verſchmilzt Anfang und Ende derſelben dermaßen mit dem Recitativ und iſt die Melodik ſo abhängig von der Proſodie der Sprache, daß die an ſich ſchon geringe Selbſtſtändigkeit der Form baldigſt wieder verwiſcht wird. Wo der alte Stil des ſtrengen Satzes ſich dem lebendigeren Rhythmus der Sprache angemeſſen anſchließt, erſcheint die Kompoſition keineswegs unbedeutend und ausdruckslos. So finden wir einen anmuthigen Hirtengeſang dieſer Art, beſonders aber iſt der Chor der Dämonen der Unterwelt nicht ohne ein gewiſſes Gepräge des Schauerlichen. Wir haben an ihm das erſte Auftreten einer unheimlichen Geiſterſtimme, wie wir ſie bis in die neueſte Zeit in der Oper nicht ſelten finden. Vergleichen wir dieſe älteſte muſikaliſche Darſtellung des Schauers, welchen wir bei der Berührung mit dem Jenſeits empfinden, mit den neueren und neueſten, ſo bemerken wir eine Verwandtſchaft der Ausdrucksmittel, welche den Unterſchied der Stilperioden weniger hervortreten läßt als andere Aufgaben, und die neueſte Kunſt mit jener alten, ſchon damals rückwärts weiſenden, enger verbindet. Um dieſes Verhältniß zu veranſchaulichen folgen hier vier verſchiedene derartige Grabesſtimmen aus vier verſchiedenen Perioden der dramatiſchen Tonkunſt: Diejenige der in Rede ſtehenden Oper von Peri aus dem Geburtsjahr des muſikaliſchen Dramas, die aus Glucks „Alceſte“, Mitte des vorigen Jahrhunderts, die aus Mozarts „Don Juan“, Ende des vorigen Jahrhunderts, und die ganz moderne unſeres lebenden Zeitgenoſſen Verdi aus dem „Trovatore“, mit der wir in das

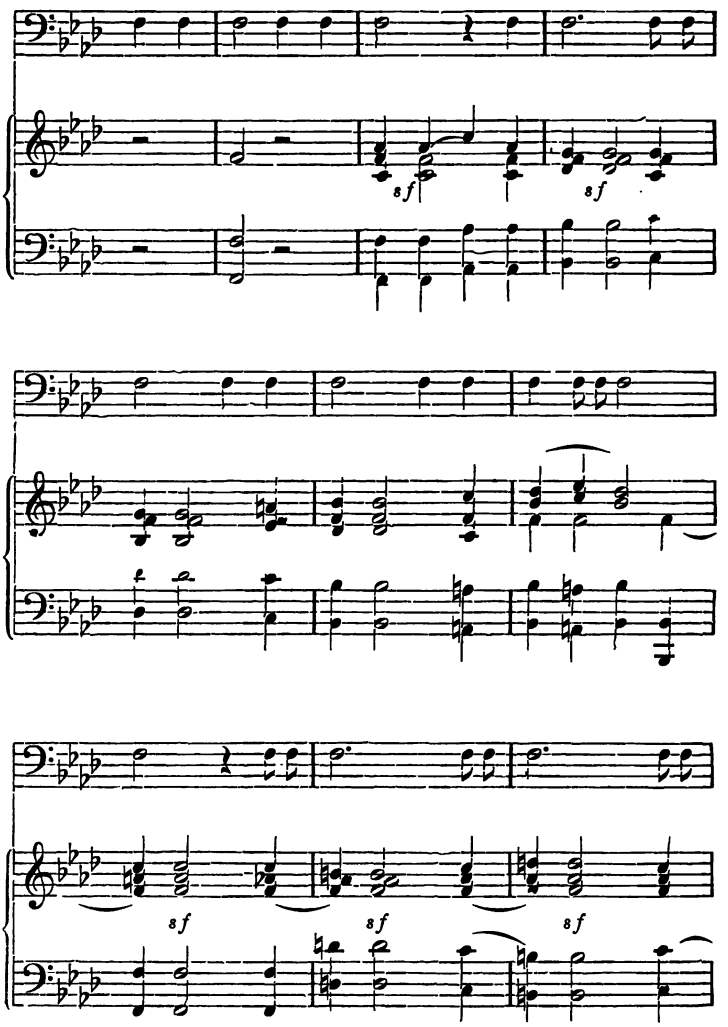
Heimathland des erſterwähnten Künſtlers und zur Geburtsſtätte der Oper zurückkehren.

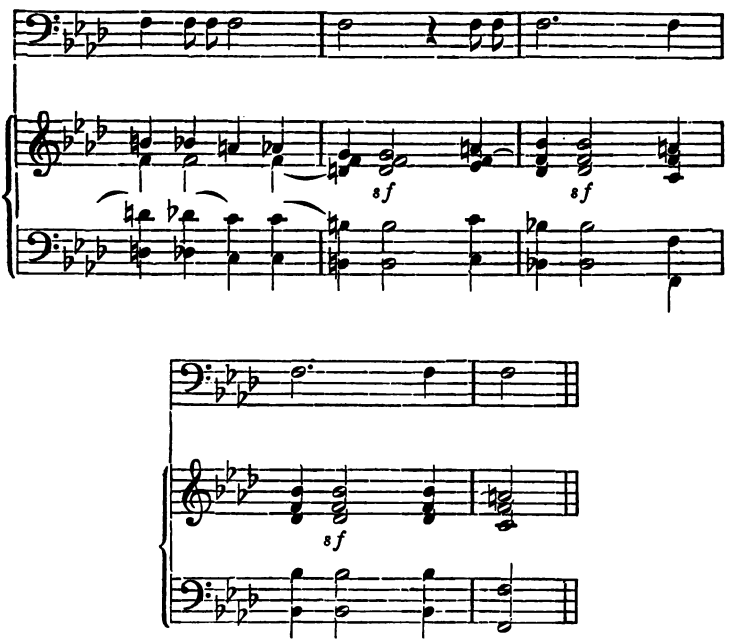
Vergleich und Beurtheilung der nachſtehenden Sätzchen bleibt dem Leſer überlaſſen. Immerhin gewähren dieſelben in kleinſter Form einen Durchſchnitt durch das Gebiet der modernen Kunſtgeſchichte.

31. Peri, Euridice, gedruckt 1600, Venedig. Chor der Dämonen.

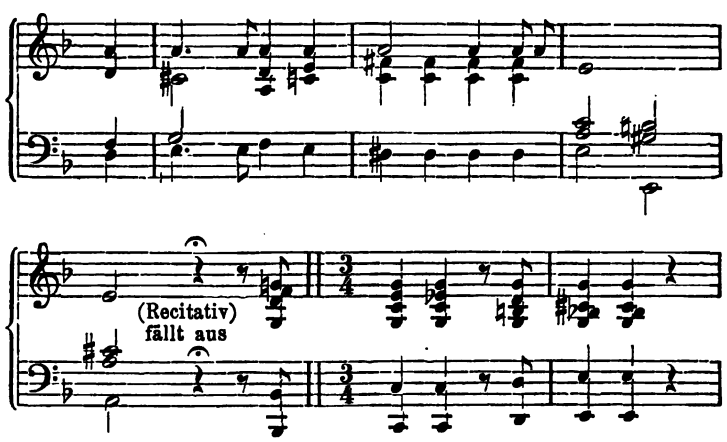


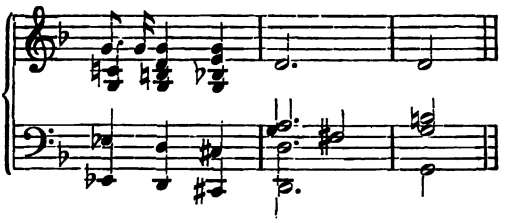
32. Gluck. Alceſte. Chor der Dämonen.



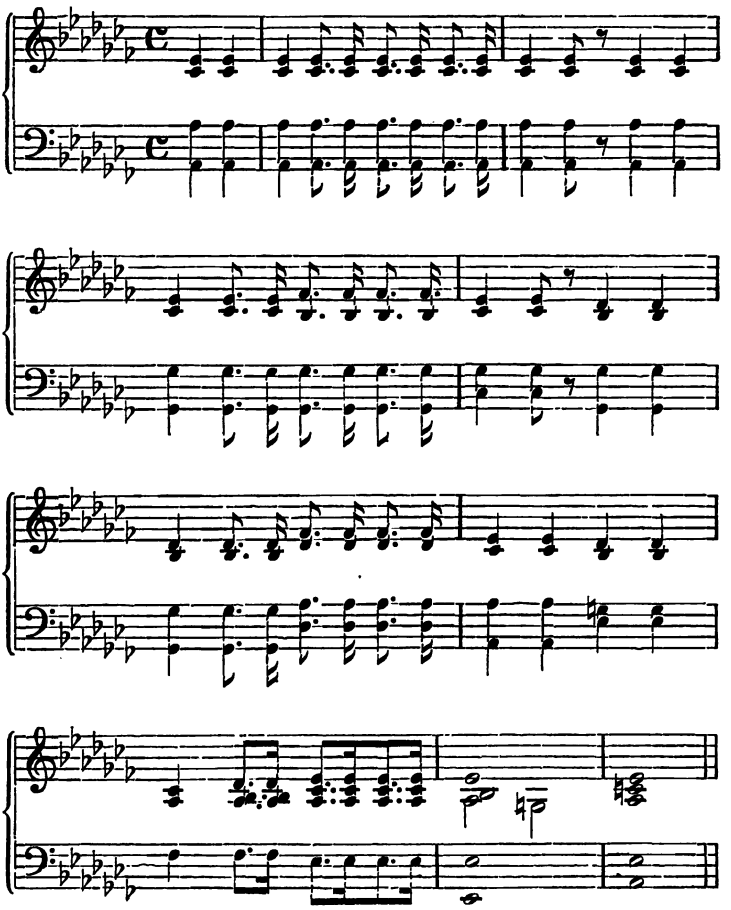


33. Mozart, Don Juan.





34. Verdi, Trovatore.



Was über die erste Oper gesagt worden ist, gilt im Ganzen auch von den nächstfolgenden. Die wichtigsten Neuerungen betrafen zunächst die Anwendung der Instrumente. Monteverde war der erste bedeutende Opernkomponist († 1650). Er führte die schnelle Tonwiederholung, das Urbild unseres vielgebrauchten Tremolo ein, auch ließ er zuerst Dissonanzen ohne jede Vorbereitung eintreten und trug dadurch wesentlich zur Erhöhung der dramatischen Wirkung bei. Derjenige Componist aber, der am meisten für die Entwicklung der Liedform gethan hat, Carissimi, schrieb selbst keine Opern. Doch übte seine Form der weltlichen Cantate den größten Einfluß auf die Arien der Opernkomponisten seiner und der folgenden Zeit.

Lully.

Haben wir nun unzweifelhaft die Entstehung der Oper italienischen Schöngeistern zu danken, so erhielt sie doch ihre akademische Feststellung in Paris am Hofe Ludwig des XIV durch Lully (geb. 1633 † 1687). Dieser Mann, der auf die Entwicklung der Oper den nachhaltigsten Einfluß geübt hat, Italiener von Geburt, kam in untergeordneter Hofdienststellung nach Paris. Ohne bedeutende musikalische Anlagen, von niedrigem und tyrannischem Charakter, ein Possenreißer und Lüstling, besaß er ein Talent, welches ihn dem genußsüchtigen und nach oberflächlicher Zerstreuung verlangenden Hofe Ludwig's bald unentbehrlich machte. Es war das Talent des Regisseurs. So wenig ihm höhere Geistesgaben verliehen waren, wußte er doch genau, was für die Unterhaltung müßiger Köpfe zu lang oder zu kurz war, wo der Vorhang fallen, wo ein Ballet oder eine Maschinerie einer geistigen Anstrengung rechtzeitig vorbeugen mußte, und wie wenig künstlerische Durcharbeitung oder gemüthvolle Tondichtung sein Publikum befriedigen konnten.

So kam die Oper aus den Händen der Schöngeister in die des Theaterpraktikers. Die Lully'sche Oper beherrschte beinahe hundert Jahre das französische Theater und schrieb auch den andern Nationen die Kunstregeln vor. Die Ouvertüren derselben, meist holprig fugirte Sätze, wurden überall zu allen Opern verwendet, seine musikalischen Formen, welche gegen Carissimi's plump und täppisch erscheinen, erregten selbst in der Heimath des Letztgenannten keinen Anstoß. Lully's „bühnenmäßige," d. h. dem Ungeschmack des Publikums Rechnung tragende Gestaltung der Oper fand überall gleiche Anerkennung. Ein Vorzug läßt sich derselben nicht bestreiten, nämlich, daß sie einem zukünftigen wirklichen Talent den Rahmen gewährte, in welchem es sich, ohne Furcht die schlechten Eigenschaften des Publikums gegen sich zu haben, frei bewegen konnte.

Scarlatti.

Dieses Talent fand sich in Allessandro Scarlatti, dem berühmten Neapolitaner (1650—1725). Mit einer vollkommenen musikalischen Bildung ausgestattet, aller seit Palestrina eingeführten Neuerungen Herr, im strengen Satz ebenso zu Hause wie schon fest im modernen Tonsystem fußend, brachte derselbe die festen Formen der Oper sowie das Recitativ zu technischer Vollendung. Sein Opernstil wurde alsbald der herrschende in ganz Europa, auch die Franzosen ließen ihn sich gern gefallen, wenn sie auch daneben ihrem Lully den eigentlich dramatischen, französischen Opernstil vindicirten, dem gegenüber Scarlatti und seine jetzt herrschende Schule als der rein musikalische, italienische bezeichnet, doch aber mehr und mehr gesucht und beliebt wurde. In der Scarlattischen Schule, welcher Männer wie Händel, Hasse und Graun angehörten, hatte eigentlich die schöngeistig angeregte, conventionell entwickelte Oper ihre Vollendung erreicht. Auf

ihrer Höhe vermochte sie nichts zu leisten, als im Interesse der oberflächlichen Unterhaltung der Eitelkeit der Bühnensänger zu fröhnen. Eine schöne Stimme, eine glänzende Kehlfertigkeit in das beste Licht zu stellen, war die Hauptaufgabe des Komponisten, eine Aufgabe, der, wie wir gesehen haben, selbst unser großer Händel seine besten Jahre opferte.

Gluck.

Aber noch ein Anderer hatte sich dieser Aufgabe gewidmet. Auch er hatte seine Jugend und einen Theil seiner Mannesjahre hindurch ihre Erfolge erstrebt und erlangt. Dann aber, bei gereifter Erkenntniß, wandte er nicht, wie Händel, der Oper unwillig den Rücken, sondern erkannte auch in ihren Formen die Fähigkeit, idealen Gehalt aufzunehmen. Christoph Gluck, geboren 1714 in Weidenzwang in der Oberpfalz, entzog sich der Knechtschaft der Gesangsvirtuosen, welchen er lange gedient hatte, um die dramatische Tonkunst innerhalb der bestehenden Formen zum Ausdruck menschlicher Leidenschaften und Empfindungen, menschlicher Kämpfe, Siege und Niederlagen zu erheben. Mit der Technik der üblichen Orchesterinstrumente praktisch vertraut, wußte er diesen Klänge abzugewinnen, ihnen Rhythmen zuzutheilen, welche den Schwingungen des innersten Seelenlebens abgelauscht waren. Nicht die Unterhaltung, sondern die Wahrheit war sein Ziel. So abgenutzt die Götter und Helden der griechischen Mythologie und die ihnen bald an die Seite gesetzten Abenteurer mittelalterlicher Romantik waren, er hauchte ihnen ein neues, vorher kaum geahntes Leben ein. Die erste Oper in welcher Gluck sein Ideal eines musikalischen Dramas zu verwirklichen strebte, behandelte denselben Gegenstand wie die besprochene erste Oper überhaupt: die Geschichte des Orpheus.

Orpheus.

In drei Akte getheilt, zeigt sie uns im ersten den Sänger-Helden am Grabe der Gattin. Seiner rührenden Klage, in welche sich der Trauergesang der Freunde mischt, folgt der Entschluß, die ihm Entrissene den Mächten des Orkus abzugewinnen. Im Vertrauen auf die Macht seines Gesanges sehen wir ihn im zweiten Akt den Schreckgestalten der Unterwelt gegenüberstehen. Ihre Wuth gegen den verwegenen Sterblichen, der es wagt, lebend das Reich der Schatten zu betreten, das wilde „Nein!" welches sie seinem Flehen immer von neuem entgegenschleudern, dämpft sich allmählig vor der Beredsamkeit seines Gesanges, welchem Gluck eine unsterbliche Melodie von überquellendem Wohllaut zu verleihen wußte. Die Geister bekennen sich überwunden, Euridice wird dem Gatten zurückgegeben, sie darf ihm folgen, aber nur unter der Bedingung, daß er sie nicht eher anblicke, bis sie die irdischen Gefilde erreicht hätten. Den Göttern dankend verlassen beide am Schluß des zweiten Aktes die Unterwelt. Im dritten Akt finden wir sie auf der Wanderung dem ersehnten Ziel schon nahe. Aber Orpheus, unvermögend den Bitten und Klagen, endlich dem tödtlichen Aufschrei der geliebten Gattin zu widerstehen, wendet sich zu ihr, und sie ist ihm von neuem entrissen. Noch rührendere Klagen, als das erste Mal, entströmen seinen Lippen und erweichen die erzürnten Götter. Nicht wie in der alten Fabel wird er das Opfer rasender Bacchantinnen, sondern Amor selbst vereinigt das geprüfte Paar zu neuem Bunde. Es sei hier erwähnt, daß diese Prüfungsscene des letzten Aktes später zwei Seitenstücke erlebt hat; in der Zauberflöte, wo aber Tamino den Thränen der Pamina siegreich widersteht, und im Lohengrin, wo es dem Helden nicht gelingt, die Elsa an der verhängnißvollen Frage nach Namen und Herkunft zu verhindern,

und er gezwungen ist, im Begriff sich mit ihr zu verbinden, für immer von ihr zu scheiden. Die Gesänge des Orpheus sind in ihrer Art einzig geblieben, und gehören noch heute zu den Perlen der Komposition für die Altstimme. Die Chöre und die Pantomime der Furien gehören zu den schönsten Tongemälden der älteren dramatischen Musik und werden noch häufig aufgeführt. Die Oper selbst erscheint immer wieder auf dem Repertoir großer Bühnen, sobald sich eine der Aufgabe nach allen Seiten gewachsene Künstlerin für die Vertretung der Hauptpartie findet, wie sie die Berliner Oper zuletzt in Johanna Wagner besaß. Zu Glucks Zeiten fand das Werk und das Streben des Komponisten in Italien und seiner deutschen Heimath mehr Anerkennung als Theilnahme und Nacheiferung.

Gluck in Paris.

Die Stätte seines Ruhmes war noch nicht gefunden. Nur wo die größte geistige Regsamkeit sich seit langer Zeit um die Bühne geschaart hatte, wo das Drama im Volksgeist am tiefsten Wurzel gefaßt hatte, konnte der erste wirklich dramatische Komponist Boden gewinnen, und diese Stätte war Paris. Schon der Gegensatz zwischen Lully's regiedramatischer Oper und den italienischen Melodikern hatte hier den Streit der Geister entflammt, der Gegensatz zwischen Rameau und den Italienern hatte ihn von neuem angefacht, das Publikum begann sich mehr und mehr zu dem rein musikalischen Element und der Gesangsvirtuosität in der Oper hinzuneigen, die Anhänger des dramatischen Princips brauchten einen Heros, der ihnen zu neuen Siegen verhelfe: diesen fanden sie in Gluck. Die später so unglückliche Marie Antoinette war in Wien Gluck's Schülerin gewesen; auf Anregung eines Mitglieds der höheren Gesellschaft und unter Protektion Marie Antoinette's schrieb Gluck für Paris

Iphigenie in Aulis,

deren Text nach dem gleichnamigen Stücke Racine's gearbeitet war. Obgleich das Textbuch große Mängel, ermüdende Längen und theilweise unglückliche Motivirung zeigt, und obgleich Gluck, seinen Principien getreu, nirgends bemüht war, den Stillstand der Handlung durch melodische Tändelei zu vertuschen, so war doch der Erfolg ein durchschlagender. So oft auch die Helden der alten Mythologie über die Bühne gezogen waren, sie waren immer nur Sänger, denen der Schmuck des antiken Kostümes zum Vorwand diente, immer dieselbe Kehlfertigkeit und Stimmenschönheit mit immer gleichem gedankenlosen Beifall vorzuführen. Aber dieser Achilles, den Gluck auf die Bühne stellte, war ein wirklicher Held, und als er zur Befreiung der Iphigenie aus den Händen tyrannischer Priester das Schwert zog, thaten die im Theater anwesenden Officiere, von der heroischen Macht der Gluck'schen Musik hingerissen, das Gleiche, eine schmeichelhafte Vorbedeutung für Marie Antoinette, die leider so gar nicht in Erfüllung gehen sollte. Auch die abgenutzten Figuren des Kalchas und Agamemnon, der Iphigenie und Klytemnestra gestalteten sich hier zu tondramatischen Charakteren. Wenn diese beiden Männer sich gegenüberstehen, so sind es nicht zwei Sänger, die den Wettstreit ihrer Künste eröffnen, sondern es ist der König und der hohe Priester, welche das Recht der Menschlichkeit und die Macht der Götter vertreten. Gleich vollendet ist die musikalische Darstellung der weiblichen Charaktere. Iphigenie, bestimmt für das Wohl des kriegerischen Volkes den Göttern geopfert zu werden, unter dem Vorwand der Vermählung mit ihrem Verlobten Achilles nach Aulis gelockt, durch trügerische Berichte in ihrer Liebe gekränkt, dennoch bereit, den Tod für ihr Vaterland zu erleiden, erscheint als das reinste Bild weiblicher Hoheit und Hingebung.

Klytemneſtra, die gereizte Löwin, welche ihr Junges vertheidigt, dem Gemahl, dem Prieſter und dem Willen des Volkes das ewige Recht der Mutterliebe entgegenſetzt, und, der Gewalt unterliegend, beim Klange der Opfergeſänge, welche den Tod ihres Kindes verkündigen, endlich ohnmächtig zuſammenbricht, Klytemneſtra iſt eine von den weiblichen Heldengeſtalten, in deren Schöpfung Gluck's Titanenkraft noch keinen Nachfolger gefunden hat. Auch in dieſer Oper miſcht ſich ſchließlich die Gottheit zum Wohl der Betheiligten in die Handlung, und, im Gegenſatz zur Mythe, wird das Opfer der Iphigenia nicht angenommen, ſondern dieſe dem Achill, obwohl er mit ſeinen Myrmidonenſchaaren dem Beſchluß des Prieſters Trotz bietet, vermählt. Dieſen Schluß, welcher nach damals allgemeinem Gebrauch durch den Deus ex machina den weichgeſchaffenen Seelen zur Befriedigung verhilft, hat neuerdings Richard Wagner in einen tragiſchen verwandelt, indem er, der Mythe getreu, die Iphigenia vom Opferaltar durch die Göttin entführen läßt, den Kriegern aber den Abzug nach Troja freigiebt.

Auch die Ouvertüre der Iphigenia iſt nicht, wie in den meiſten früheren Opern, ein conventionelles, charakterloſes Vorſpiel, ſondern ein erhabenes Tongemälde; vom Geiſte der Antike durchdrungen. Dieſe Ouvertüre führt ohne eignen Schluß unmittelbar in die Oper ein. Für Concert-Aufführungen ſind ſpäter zwei Schlüſſe hinzugefügt, der eine, unter dem angemaßten Namen Mozart's, rührt von J. P. Schmidt her, der andere iſt von Richard Wagner.

Alceſte.

Das Glück blieb von dieſem erſten Debüt an dem Komponiſten in Paris treu, und nicht nur Auszeichnung und Ruhm, ſondern auch der Gewinn eines bedeutenden Vermögens war

die Folge davon. Zwar die erste Aufführung der Oper „Alceste“ fiel unglücklich aus. Die mangelhafte Anlage der Dichtung welche den Franzosen in weit besserer Fassung bekannt war, erregte allgemeinen Unwillen bis zum Auszischen. Doch machte die herrliche Musik sich mehr und mehr Freunde, und ließ die erwähnten Mängel endlich ganz vergessen. Nicht wenig zu Gluck's Ruhm trug es bei, daß der berühmte J. J. Rousseau, welcher der modernen Musik die Befähigung zum Drama, und der französischen Sprache alle musikalische Brauchbarkeit überhaupt abgesprochen hatte, — auch auf Grund dieser Ansicht zu den Anhängern der Italiener zählte, — sich durch Gluck's Musik in jeder Hinsicht für bekehrt erklärte und unbedingt zu dessen Fahne schwur.

Piccini.

Die geschlagne Partei der Italiener führte jetzt gegen Gluck den damals berühmten Piccini ins Feld; der Streit der Parteien verpflanzte sich von dem Theater und der Literatur in die Salons, von da in die Kaffehäuser und auf die Straße. Ganz Paris nahm daran Theil, und die verschiedenartigsten Interessen bekämpften sich unter den Namen Gluck und Piccini. Gluck selbst ließ sich durch diesen Streit wenig berühren. Alles was großdenkend, tiefempfindend und geistreich war, stand auf seiner Seite.

Roland.

Als sich das Gerücht verbreitete, Gluck und Piccini componirten an demselben Textbuch der Oper Roland, sagte ein witziger Franzose: so bekommen wir einen Roland (nämlich von Gluck) und ein Rolandchen (nämlich von Piccini). Gluck, dem solches Vorhaben des Theaterdirektors zuletzt bekannt wurde, wies die Oper zurück, und faßte den kühnen Ent-

schluß, ein beinah hundert Jahre früher componirtes Textbuch in Angriff zu nehmen. Es war dies

Armide.

Obgleich die Dichtung in vieler Beziehung entschieden veraltet war, gab sie Gluck doch Gelegenheit, sich in seiner ganzen Stärke als Maler der Leidenschaft und der Natur zu zeigen. Der Schluß des ersten Aktes, wo auf den Bericht eines sterbenden Kriegers von der unbesieglichen Macht des Rinald Armide und ihr anwesender Hofstaat in wilde Rachsucht ausbrechen, bildet einen der Glanzpunkte unserer gesammten Opern-Literatur; ein Gleiches läßt sich, zahlreicher anderer Schönheiten in Arien und Ballets nicht zu gedenken, von der musikalischen Malerei des Zaubergartens der Armide sagen. Gluck selbst, als frommer Katholik, fürchtete Schaden für sein Seelenheil von dieser allzu verführerischen Darstellung weltlicher Lust. Das Alles in Allem vollendetste Werk Gluck's, zugleich sein letztes, ist

Iphigenie auf Tauris.

Hier entsprach schon das Gedicht allen musikalischen und dramaturgischen Ansprüchen, und es steht um so höher, als nur die edelste und reinste Liebe, die Geschwister- und die Elternliebe, den Gegenstand desselben bildet. Auch entwickelt Gluck hier, zum Theil durch Benutzung früherer Werke, einen Reichthum an Melodieen wie in keiner anderen Oper. Zur Einleitung dient das Tongemälde eines Seesturmes, unter dessen Tosen wir beim Aufgang des Vorhangs das Schiff des Orest, vom Blitz getroffen, scheitern sehen, während Iphigenie mit ihren Priesterinnen den Schutz der Götter für die Unglücklichen erfleht. Der Sturm läßt nach, Iphigenie macht ihrem geängsteten Herzen Luft durch Erzählung eines Traumes, welcher ihr das schreckliche und

nur zu wahre Schickſal ihrer Eltern verkündet hat. Auch ihr Bruder, der die Ermordung des Vaters durch Muttermord gerächt hatte, war ihr im Traume erſchienen, er hatte ihr einen Dolch gereicht, und unwiderſtehlich fühlte ſie ſich gezwungen, ihm das Herz zu durchbohren. Dieſes Traumbild iſt jetzt im Begriff ſich zu erfüllen. Oreſt iſt von den Wellen an das Ufer des Scythenlandes geſchleudert. Von den Furien verfolgt, begrüßt der Muttermörder mit Freuden die Sitte der Eingebornen, die Fremden zu opfern. Noch einmal, nachdem ihn ſoeben die Furien mit ihren Schlangenhäuptern verlaſſen haben, hört Iphigenia, die ihn nicht erkennt, aus ſeinem Munde die Beſtätigung ihres ſchrecklichen Traumes. Ihren Verſuch ihn zu retten weiſt Oreſt zurück. Erſt wie er im Opferſchmuck am Altar kniet, wie ſie das Opfermeſſer unter unſäglichen Qualen ergriffen hat und im Begriff iſt ihre fürchterliche Pflicht zu erfüllen, führt Oreſt's Erinnerung an das einſtige gleiche Schickſal der Schweſter Iphigenia die Erkennung herbei. Jetzt weicht jede Furcht vor der Macht der Geſchwiſterliebe. Iphigenia wirft das Opfermeſſer von ſich, umarmt den Bruder, zur rechten Zeit eilt Pylades mit den aus dem Schiffbruch geretteten Getreuen herbei, die auf Wolken erſcheinende Göttin Diana erlöſt Oreſt von den Furien, verwehrt den Scythen die Menſchenopfer und ſendet das Geſchwiſterpaar mit ihren Gefährten in die Heimath. Schiller lauſchte den Himmelsklängen dieſer Oper in den Proben des Theaters zu Weimar mit Entzücken. Göthe, der bekanntlich denſelben Stoff in erhabendſter Weiſe dramatiſch behandelt hat, erklärte ſich durch Gluck's Werk in der Darſtellung der berühmten Sängerin Milder-Hauptmann für überwunden. Eines trägt allerdings dazu bei, die tragiſche Wirkung in der Oper zu erhöhen. Hier iſt nämlich dem Könige der Scythen Thoas die urſprüngliche ungezähmte Wildheit geblieben, während Göthe ihm einen humanen Charakter und Liebe zur Iphigenia

beilegt, wodurch die Furcht vor dem tragiſchen Ausgang erheblich gemildert wird.

Nebenopern.

Während Gluck in den genannten Werken Muſterleiſtungen dramatiſcher Tonkunſt lieferte, hielt er es nicht unter ſeiner Würde, daneben auch dem alten Schlendrian Opfer zu bringen. Ja einmal führte er ſogar die Franzoſen hinter's Licht, indem er ſeinen großen Namen auf die Partitur ſeines Schülers Salieri ſetzte. Auch dieſe Nebenwerke der Routine fanden genügenden Beifall. Gluck ſtarb 1787 in Wien, verheirathet aber kinderlos. Er erlebte noch die Aufführung der Mozart'ſchen Oper „die Entführung" und trat in freundliche Beziehungen zu dem Komponiſten derſelben.

Gluck's Technik.

Werfen wir nun einen Blick auf Gluck's Technik: ſie war durchaus die der Oper. Allerdings hatte er, wie jeder Komponiſt, in der Jugend ſeinen Contrapunkt ſtudirt, da aber ſeine Kunſt nie in Beziehung zur Kirche trat, ſondern ununterbrochen dem Theater angehörte, ſo trat dieſe Technik zurück gegen die als wirkſam bewährten Mittel und Formen der Oper. Daß er dieſe Formen nicht neu erfunden hat, iſt bereits erwähnt, aber er hat ſie für ein gereiftes Publikum zu einer bisher unbekannten dramatiſchen Wahrheit und Wirkſamkeit erhoben. Seine Ouvertüren zu Iphigenie und Alceſte, ſeine zahlreichen Tongemälde wirken noch heute um ſo mächtiger, als ſie die ſpäter ſtereotyp werdenden Formen noch nicht erreichen. Seine Harmonik iſt im Dienſte ſeiner Idee vorurtheilsfrei und unbeſchränkt. Er ſelbſt ſprach dies aus in den Worten: er vergäße bei der Kompoſition vor Allem, daß er Muſiker ſei. Auch liebte er undramatiſchen

Kompositionen den Vorwurf zu machen: sie riechen nach Musik. Die ihm überlieferten Formen litten an einem gemeinschaftlichen Mangel der Rhythmik, einer gewissen Lahmheit, die meist durch den immer und immer den Taktschlag markirenden Baß, zuweilen auch durch das Festhalten eines nichtssagenden Rhythmus in den begleitenden Mittelstimmen, hervorgerufen wurde. Hiervon konnte sich auch Gluck nicht befreien, so wenig wie Bach und Händel, wiewohl in vielen seiner Sätze die Großartigkeit des Gedankens jene Uebelstände verschwinden macht. Dagegen hat er in der Wahl und Durchführung einzelner Rhythmen zu seiner Zeit Unerhörtes und erst in den letzten Jahrzehnten wieder Aufgenommenes geleistet. Der Sechszehntel-Rhythmus der Bratsche auf einem Ton in der Scene des Orest, wenn dieser glaubt, endlich einen Augenblick Ruhe vor den Furien zu finden, gehört z. B. hierher. „Ruhe kehrt zurück" singt Orest, aber der nagende Ton des Instrumentes straft ihn Lügen. In einer Probe, als der Widerspruch zwischen der im Text ausgesprochenen Ruhe und der Bewegung in der Bratsche gerügt wurde, soll Gluck ausgerufen haben: „Er lügt, er hat seine Mutter ermordet!" Rhythmen von gleichem Nachdruck begegnen uns in der Arie der Iphigenie „O laß mich Tiefgebeugte weinen", in der Beschwörung des Hasses in der Armide und an vielen anderen Stellen. Aehnlich verhält es sich mit dem Orchester. Von Gluck reicher und wirksamer behandelt, als von den Vorgängern und Zeitgenossen, erwartete es doch seine endgültige Feststellung erst in der folgenden Periode der reinen Instrumentalmusik, welche sich alsbald auch in der Oper Geltung verschaffte. An genialen Würfen und hervorragenden Einzelheiten sind auch hier die Gluck'schen Partituren reich. Will man den Fortschritt der Oper vom XVII. zum XVIII. Jahrhundert durch ein schlagendes Beispiel belegen, so braucht man nur die Komposition einer Scene der Armide von Lully mit der von Gluck zu ver-

gleichen. Vortrefflich eignet sich dazu die Scene, wo Armide, den Dolch in der Hand, den schlafenden Rinald tödten will, aber von seinem Anblick betroffen ihren Haß sich in Liebe verwandeln fühlt. Bei Lully banales Recitativ mit langweilig conventioneller Begleitung, bei Gluck Feuer und Leben der musikalischen Deklamation, schlagfertigste Rhythmik, kühn entfesselte Harmonik.

Reformation der Oper.

Was nun die Reformation der Oper, die man ihm zuschreibt, betrifft, so muß bemerkt werden, daß von einer solchen im Sinne der Wiederherstellung von Wahrheit und Charakteristik hier nicht gut die Rede sein kann. Denn wir haben gesehen, wie die Oper aus den Händen der Schöngeister in die der Kouliſſenpraktiker, aus diesen in die der Routinemusiker übergegangen war, noch nie aber aus dem wahren und tiefen Born des Gemüthes und des Volkslebens geschöpft hatte. Da sich ferner gezeigt hat, daß Gluck der Oper weder neue Formen gegeben, noch andere Bahnen angewiesen hat, so bleibt sein Verdienst, daß er als genialer Künstler die vorhandenen Formen beseelt, die abgenutzten Bühnenfiguren zu Menschen von Herz und Leidenschaft gestaltet, ihren Singsang in Kunst verwandelt hat. So verhält er sich zur Entwicklung der Oper wie Paleſtrina zum strengen Satz, Händel und Bach zum harmonisch befreiten Contrapunkt. Wie nach diesen Meistern der von ihnen vollendete Stil in Abnahme kam, so hat auch Gluck, nachdem er die „Opera seria“ der Peri, Lully, Scarlatti zur Vollendung gebracht d. h. zum Kunstwerk erhoben hat, auf diesem Gebiet keinen ebenbürtigen Nachfolger gefunden. (Charakteristisch ist, daß Gluck sich, hinsichtlich seiner Texte, wenig wähleriſch verhielt. Er be-

kam sie meist von der Theaterdirektion, für die sie bestimmt waren, und übte auf ihre poetische Beschaffenheit keinen Einfluß).

Kirche und Bühne.

Von der Kirche hatte sich die Musik in der Oper losgelöst, ja sie trat in einen gewissen Gegensatz zu derselben, da sie für ihre weltlichen Zwecke einen gleich großen, zuweilen größeren Reichthum an Glanz und Ausstattungspracht gebrauchte, wie die Kirche zu heiligen Zwecken. Die Reinigung der Leidenschaften, welche die Religion der Reue und Buße vor Gott überweist, erfolgt im Drama aus der Selbstbestimmung der menschlichen Natur. Gluck hat gezeigt, daß die Musik im Stande ist, nicht allein zur Lösung dieser Aufgabe des Dramas beizutragen, sondern durch ihr tieferes Eindringen in das Gemüthsleben eine sogar vollkommenere Lösung derselben herbeizuführen, ja die Aufgabe des Drama's selbst, wie Schiller schön anerkannt hat, auf einen höheren Standpunkt zu heben, auf welchem auch die dramatische Spannung edleren Gesichtspunkten untergeordnet wird. Dadurch wurde Gluck der Vorkämpfer aller späteren Bestrebungen, der Oper einen würdigen Gehalt zuzuführen, aus ihr die höchste Form des Dramas zu gestalten und sie dadurch den heiligen Aufgaben der Kirche zu nähern. Er hat aber diesen Bestrebungen auch Vorbilder geschaffen in idealen tondramatischen Gestalten, die, zwar den Theatern als Dienern des Allerweltsgeschmackes mehr und mehr entfremdet, doch kunstgeweihte Seelen noch lange mächtig emporreißen und in heiligem Feuer läutern werden.

Rückblick und Vorschau.

Wir haben nun den freien Contrapunkt und die alte Oper bis zum Punkte ihrer Vollendung begleitet. Jetzt beginnt die dritte der Strömungen, welche mit dem XVII. Jahrhundert

nebeneinander ihren Verlauf nehmen, zur Geltung und zur Herrschaft zu gelangen. Die reine Instrumentalmusik, welche sich ihre eigenen Formen und Organe schuf, bemächtigte sich auch der Oper. Mozart war es, der auf Grund der Instrumentalmusik die Oper neu gestaltete. Hatte Gluck die alte Schuld der Opera seria abgetragen, die Schuld der Exklusivität und musikalischen Feinschmeckerei, nicht wie andere — sogar schon Lully — versucht hatten, durch schlüpfrige oder alberne Zuthaten, sondern indem er zeigte, daß die Oper das Leben darstellen könne, mithin müsse, so ging Mozart hiervon keineswegs ab. Auch er wollte Lebensbilder zeichnen, aber vorzugsweise rein musikalische, zu deren Herstellung ihm Wort und Scene nur Hülfsmittel und Gelegenheit bieten sollten.

Ihm folgten die Talente in Nachahmung und in weiterem Ausbau seines Werkes, bis in neuerer Zeit auf den inzwischen eingetretenen Mißbrauch sich eine Reaction gegen die Herrschaft des Reinmusikalischen geltend machte, welche nicht ermangelte, alsbald Gluck auf ihren Schild zu erheben. Im Uebrigen sind als Nachfolger dieses Meisters, der auch unter den Zeitgenossen keinen Gleichstrebenden fand, nur unter größter Reserve Mehul und Spontini zu nennen, von denen der letztere, unstreitig bedeutendere, im Recitativ seinen Meister zuweilen erreicht hat.

Das Streben nach Lebenswahrheit auch in der tragischen Oper verblieb aber durch Gluck's Vorbild allen hervorragenden dramatischen Componisten der Folgezeit, wenn auch unter anderen Voraussetzungen, Bedingungen und mancherlei Nebenrücksichten.

Was Mozart, Beethoven, Weber für die Oper gethan haben, kann erst verständlich werden nach der Bekanntschaft mit der Entwickelung der Instrumentalmusik, welche den Gegenstand des folgenden Vortrages bildet.

Fünfter Vortrag.

Die Instrumentalmusik.

Haydn. Mozart.

Einleitung.

Die eigentlich volksthümlichen musikalischen Formen sind das *Lied* und der *Tanz*. In beiden ist die Musik nicht auf sich selbst gestellt, sondern an das Wort und die Bewegung gebunden. Dieses Verhältniß erleidet kaum eine Aenderung, wenn Lied oder Tanz bloß gespielt werden, weil in diesem Fall Text und Schritt durch das erinnernde Vorstellungsvermögen unwillkürlich reproducirt werden. Die Melodie eines Liedes hörend ergänzt man unwillkürlich die Worte desselben, einen Tanz hörend stellt man sich vor zu tanzen.

Die *selbstständige* Instrumentalmusik dagegen beschränkt sich im Gebrauch des Volkes auf Vorführung der Leistungsfähigkeit gewisser primitiver Instrumente. Nicht *was* diese spielen, sondern *daß* sie so spielen können, erregt die Theilnahme der Zuhörer, und diese Auffassung ist so tief eingewurzelt, daß sie sich in der „gebildeten Gesellschaft" der *Virtuosität* gegenüber wiederholt: der naive Beifall der Menge wird auch dort immer dem unglaublichen Kunststück, nicht der gediegenen Künstlerschaft zufallen.

Die Grenzen der Volksmusik liegen in dem Gehör und Gedächtniß derjenigen großen Mehrzahl der Menschen, welche die Musik nur durch diese beide Fähigkeiten kennen und aus-

üben lernt, welche also jeder Art von musikalischer Bildung durchaus fern bleibt, und deshalb allein als Volk im musikalischen Sinne zu betrachten ist. Nur, was dem Gehör und dem Gedächtniß leicht zugänglich ist, dabei aber doch durch irgend eine Eigenschaft die Aufmerksamkeit auf sich zieht, wird vom Volke angeeignet. Daher sind die Formen der Volksmusik kurz, im Lied auf die Strophe (einen Vers), im Tanz auf wenige Theile beschränkt.

Wenn schon jede wirkliche musikalische Bildung den Standpunkt des Volkes überschreitet, so tritt auch das einzelne, besonders musikalisch veranlagte Individuum aus dem Kreise desselben. Auch in Fällen, wo ihm die musikalische Bildung versagt bleibt, wird es größere Formen anzueignen vermögen und der Musik überhaupt ein, das allgemeine Maß weit überschreitendes Interesse widmen.

Auf Grund der Neigung zur Musik entwickelt sich aber eine verhältnißmäßig sehr geringe Zahl von eigentlichen Künstlern. Viel größer ist die Zahl derjenigen, welche sich zu ausübenden Kunstfreunden — Dilettanten — heranbilden, und mit den unausgebildeten musikalisch Veranlagten als Kern des Publikums zu betrachten sind. Um diesen Kern gruppirt sich die, nach den Zeitverhältnissen bald größere, bald kleinere Schaar der Mitmacher, welche Verständniß und Neigung für die Sache heucheln, um etwas zu erleben.

Dilettantismus.

Der Dilettantismus stand schon bei den Alten in hoher Blüthe. (S. 22). Auch diejenige mittelalterliche Kunstübung, aus welcher die Minnesänger und Meistersinger hervorgingen, müssen wir zum Dilettantismus rechnen. In ihren Formen herrschte der Gesang, war aber mit dem Saitenspiel verbunden. Gesang allein mochte am weitesten verbreitet sein,

wie er ja auch die allereigentlichſte Volksmuſik bildet. Dagegen mußte der anſpruchsvollere Dilettantismus vom Geſang durch die damit verbundene große Anſtrengung, durch die Abhängigkeit von geringen Schwankungen des Wohlbefindens, durch die Schwierigkeiten, welche er der Verbindung von Ausübung und Auffaſſung entgegengeſetzt, abgelenkt werden und ſich zur Inſtrumentalmuſik hingezogen fühlen, die wir denn auch ſchon bei den Alten weit verbreitet finden. Das Blaſeinſtrument bietet aber beinahe dieſelben Schwierigkeiten, wie der Geſang, und entſtellt außerdem das Geſicht, was nach Ariſtoteles bereits Pallas Athene gegen daſſelbe geltend machte. Es blieb alſo für den Hauptzweck des Dilettantismus: genaue Kenntnißnahme durch eigene Ausübung, das Saiteninſtrument, welches, mit den Händen geſpielt, den Kopf völlig frei ließ. So dominirte denn auch das Saiteninſtrument im Alterthum als Lyra, im Mittelalter als Laute. Letztere war, obwohl ſehr ſchwer zu ſpielen, während der ganzen Entwickelung des Contrapunktes weit verbreitet, und vermochte nicht nur vollſtändige contrapunktiſche Sätze auszuführen, ſondern auch den Geſang einer einzelnen Stimme contrapunktiſch zu ergänzen. Als aber das **Klavier** fertig geſtellt war, welches neben ſeinen anderen großen Vorzügen (S. 64) auch den der leichteſten Spielbarkeit hat, warf ſich die Vorliebe der Dilettanten auf dieſes Inſtrument, und begründete dadurch unſere geſammte, ſo herrlich entwickelte Haus- und Kammermuſik, welche alles umfaßt, was für Klavier und für Soloinſtrumente einzeln oder in Verbindung componirt und arrangirt iſt. Unbegrenzte Vielſeitigkeit, hingebendſte und treueſte Aneignung ſind dieſer Kunſtübung vor allen anderen eigen. In der Entwickelung der letzten hundert Jahre hat ſie die Herrſchaft ausgeübt.

Instrumentalmusik.

Auf dieser weiten Verbreitung des Interesses für Instrumentalmusik beruhen denn auch die Fortschritte der Virtuosität, sowohl der oberflächlichen, welche in unerhörten Kunststücken ihr Endziel findet, als auch derjenigen, welche ausschließlich die vollkommenste Darstellung des Schönen anstrebt. War das naive Publikum, auf dem Standpunkt des Volkes, immer für die erste, so förderte dagegen der gebildete Dilettantismus die zweite, hohe Richtung, deren Vertreter indessen hin und wieder nicht verschmähen, auch in der untergeordneten ersten Richtung billigere Lorbeeren zu pflücken. Der gemeine Geschmack will über die Geschicklichkeit des Virtuosen staunen, der gewählte durch den Virtuosen zum Genuß der vollkommensten Kunstwerke in vollkommenster Darstellung gelangen.

Während so Kammermusik und Virtuosität in Wechselwirkung einander förderten, hatte das Bedürfniß öffentlicher Schaustellungen, besonders der Oper, längst Verbindungen zahlreicher Instrumentisten zu Instrumentalchören — Orchestern — herbeigeführt, welche nicht nur den Gesang begleiteten, sondern auch selbstständig Musikstücke ausführten. Diese Orchester traten denn auch im Concert neben den Virtuosen, indem sie den Solovortrag durch ihre Unterstützung hoben, oder durch Ausführung selbstständiger Orchestersätze für eine würdige Einleitung und größere Mannigfaltigkeit sorgten.

So gewann die Instrumentalmusik die beiden Hauptstätten ihrer Wirksamkeit, das Haus und den Concertsaal. Die höchste Form aber, die sie für beide zu schaffen vermochte, ist die der zusammengesetzten großen Sonate, welche in ihrer Ausgestaltung für Orchester: **Symphonie** heißt und auch dem Streichquartett und vielen anderen Formen der Kammer- und Concertmusik zu Grunde liegt.

Sonate.

Auf Sammlungen von Tänzen und arrangirten Liedern, welche in früheren Jahrhunderten in gleichem Verhältniß, wie heut die Salon- und Tanzmusik, den Markt überschwemmten, folgte der Versuch, durch angemessene Zusammenstellung kleinerer Formen ein größeres Tonwerk herzustellen in der Suite. Zwar war auch diese wesentlich nur eine „Folge" von Tänzen, die aber doch in Zusammenhang der Tonart gebracht und nicht selten durch ein festliches Vorspiel, Ouvertüre, Präludium oder Symphonie genannt, mit oder ohne fugirten Satz, eingeleitet wurden.

Aber auch aus dem contrapunktischen Stil entwickelten sich größere Instrumentalcompositionen, zunächst für Orgel, dann auf Klavier und Orchester übergehend, welche mit Namen wie Sonata, Toccata, Canzone auftreten. Aus diesen, sowie aus ihrer Vermischung mit der Suite ging dann allmählich die so reiche und mannigfaltige Hauptform der klassischen Instrumentalmusik hervor.

Aus dem contrapunktischen Satz der Sonate und dem Präludium der Suite entwickelte sich das thematisch gearbeitete erste Allegro. Die Arie der Suite oder noch eher die ältere Canzone giebt den langsamen gesangartigeren zweiten Satz, an die Stelle der Tanzhäufungen der Suite, die in der alten Sonate kein Aequivalent haben, entsteht das Menuett oder Scherzo und der letzte Satz, der vielleicht auch die Stelle einer Schlußfuge einnimmt oder die Repetition des ersten vertritt. Diese Zusammensetzungen finden wir denn auch bereits in den Sonaten für Violine mit Klavierbegleitung von Corelli († 1713), in Kühnau's († 1721) Klaviersonaten, hoch vollendet in unseres großen Joh. Seb. Bach († 1750) Sonaten und Concerten, (italienisches Concert ohne Begleitung; Dmoll-Concert, Gdur-

Tripel-Concert mit Orchester) und bei vielen anderen Componisten. Diese Werke sind vorherrschend dreisätzig, indem entweder der langsame oder der tanzförmige Satz fehlt, zuweilen bestehen sie aus nur zwei Sätzen.

Wichtiger aber als diese Zusammenstellungen ist die sonatenmäßige Form des einzelnen Satzes, schlechthin **Sonatenform** genannt, eine der stilistischen Meisterleistungen der Musik, die, in einiger Vollkommenheit, schon bei dem seiner Zeit als Klavierkomponist hochberühmten und noch jetzt concertfähigen Domenico Scarlatti (dem Jüngeren † 1757) und in der Oper zur Zeit Gluck's erscheint, in den Hauptwerken dieses Meisters aber nur eben gestreift wird, weil das Reinmusikalische derselben seinem dramatischen Instinkt widersprach. Bei seinen Zeitgenossen, sowie in seinen eigenen der Vergessenheit anheimgefallenen Werken, welche der Gesangsvirtuosität huldigten, aber doch auch nicht immer und immer dieselben abgesungenen Formen bringen konnten, finden sich einige, welche auf Grund der Carissimi'schen ausgedehnten Liedform bis zur Feststellung der Hauptpunkte der Sonatenform fortschreiten. Diese brauchten blos in die Instrumentalmusik aufgenommen und figurativ bereichert zu werden, um das historische Ziel zu erreichen. Weder Bach und Händel noch Gluck haben dies vermocht, so sehr auch ihre Compositionen freierer Form in jeder anderen Beziehung denen ihrer Zeitgenossen überlegen sind. Aber noch ein auffallenderer ästhetischer Mangel ist den freieren Formen der großen Meister des Contrapunktes und der alten Oper eigen: die rhythmische Gebundenheit.

Die Instrumentalmusik, von der Gesangsmusik ausgehend, hatte, zum Theil durch die Technik der Instrumente, zum Theil durch die relative Klangarmuth einiger derselben herausgefordert, naturgemäß die Richtung auf lebhafte Figuration eingeschlagen, und bei ihrem wachsendem Uebergewicht die Gesangsmusik selbst in

dieſer Richtung mit ſich fortgeriſſen. Das Ueberwuchern der Figuration, welches bei Bach oft ſchon das Thema ergreift, bedurfte eines Gegengewichtes in dem gravitätiſchen Taktſchlag des Baſſes. Gerade der größte Meiſter ſeiner Zeit, den man mit Recht als den Meiſter der Meiſter jeder Zeit bezeichnet hat — Bach, der Vollender der Fugenform auf inſtrumentalem wie vokalem Gebiete — iſt dieſem, an Ungeſchmack grenzenden Fehler ſeiner Stilperiode am meiſten unterworfen. Die Oper trug — ihrer monodiſchen Neigung gemäß — ſehr zur Milderung deſſelben bei und hat auf Händel, mehr noch auf Lotti und Gluck vortheilhaft gewirkt, ſo daß dieſe weniger als Bach, aber immerhin doch noch durchaus gebunden erſcheinen. So frei und kühn ſie mit anderen Kunſtmitteln ſchalteten, das Gängelband des hörbaren Metrums, des Taktſchlages im Orcheſter, wurden ſie nicht los. Dies iſt es, was vielen ihrer Compoſitionen, bei aller Schönheit, für den unbefangenen oder uneingeweihten Hörer ſofort den Stempel des Altmodiſchen aufdrückt, der aber für Eingeweihte wieder verſchwindet, weil er von dieſen als bekannt und unvermeidlich abſichtlich überhört wird. Mit der Conſequenz der Trägheit wird der metriſche Apparat der Muſik in ſeiner ganzen Monotonie in unaufhörliche Thätigkeit geſetzt. Nicht ſelten hat man den Eindruck, als vereinigten ſich die Inſtrumente, zuweilen auch die Stimmen, zu einem vielverſchlungenen aber unbeholfenen Tanze. Wie die Werke eines Paleſtrina gerade durch die Abweſenheit der alltäglichen Metrik den gebildeten Kunſtſinn anziehen, ſo ſtoßen ihn die Inſtrumentalwerke jener Meiſter durch das laute Hervorheben dieſer Metrik ſo lange ab, bis er über dieſe hinweg ihren inneren Werth erkannt und zu ſchätzen gelernt hat.

Dieſen metriſchen Apparat hinter die Couliſſen gebannt, und die harmoniſch längſt freie Muſik auch zu rhythmiſcher Freiheit geführt zu haben, iſt das hiſtoriſche Verdienſt Joſeph Haydn's.

Haydn.

Geboren 1732 in Rohrau, einem Marktflecken in Niederösterreich, wuchs er auf, wie meist die Kinder auf dem Lande, ohne die äußerst beschränkten Verhältnisse seiner Eltern als Noth zu empfinden. Acht Jahr alt gelangte er durch seine wohlklingende Stimme und seine musikalische Anstelligkeit in eine Wiener Klosterschule, der er bis zu seinem achtzehnten Jahre angehörte. Obgleich ihm hinsichtlich seiner Ausbildung und späteren Versorgung Versprechungen gemacht waren, wurden diese doch, nachdem er die Stimme verloren, nicht gehalten. Vielmehr diente ein geringes Disciplinarvergehen zum nichtigen Vorwand seiner Entlassung, in Folge deren er, aller Hülfsmittel entblößt, sogar der Obdachlosigkeit verfiel. Aber die Gewohnheit der Armuth und Bedürfnißlosigkeit, glückliches Temperament, Gottvertrauen, Lust zur Musik und zur Arbeit halfen ihm hier und in späteren Widerwärtigkeiten durch. In der Composition hatte ihn die Klosterschule sich selbst und einigen Büchern überlassen. Was er aber dort componirt hat, erscheint so unbedeutend, daß man kaum Talent, viel weniger irgend welche Schule darin zu erkennen vermag. Jetzt begann er als Straßenmusikant und Componist für Straßenmusikanten seine historische Mission. Es ist von Wichtigkeit zu merken, daß er dabei nicht etwa hinabstieg, von der Höhe der Kunstbildung seiner Zeit ein Brosamen auf die Straße werfend, sondern daß er, von unten auf, um seine Existenz ringend, zu diesem Zweige griff, und erst dadurch seine Kunstbildung erwarb. Auf der niedrigsten Stufe der bürgerlichen Gesellschaft, der absoluten Armuth, begann er sein Werk, welches dadurch gerade Anfang und Grundstein für eine ganz neue Entwickelung wurde. Als Kind des Volkes für das Volk gefällige Musik, also recht eigentlich Volksmusik zu schreiben, war seine erste

Aufgabe. Und diese Aufgabe behagte ihm, wenn er sie auch zuweilen mit hungrigem Magen und frierenden Fingern lösen mußte, während die Aufgaben der Lehrbücher in der Klosterschule seiner schalkhaften Jugendlust fremd geblieben waren. Die Straßenmusik wurde damals in Wien gepflegt. Kleine Orchester thaten sich nach Gelegenheit zusammen und wurden zu Ständchen und Abendunterhaltungen heute von diesem, morgen von jenem engagirt. Hier begann der junge, mit allen gesellschaftlichen Vorurtheilen unbekannte Haydn mit den kleinsten Formen und den dürftigsten Organen seine Instrumentalcomposition. Langsam, Schritt vor Schritt, erweiterte er die Formen und steigerte die Mittel, anscheinend mehr zufälligen äußeren Anregungen als innerem Triebe Folge leistend. So schrieb er seine ersten Streichquartetts, welche sich später zu einer der köstlichsten Sammlungen unserer Kunst entwickelten, auf Veranlassung eines Dilettanten. Vergleicht man nun diese Jugendwerke mit den ziemlich gleichzeitigen letzten Schöpfungen Bach's, so kann man sich freilich nicht wundern, daß mancher musikalisch Gebildete auf Haydn's Arbeiten mit Geringschätzung und auf ihr Umsichgreifen mit Mißvergnügen blickte: man lege nur irgend ein Meisterwerk Bachs, z. B. die Cisdurfuge wohltemp. Kl. I, 3, neben Haydn's erstes Streichquartett! Aber freilich — jene Wunderwerke des Contrapunkts waren das Ende, diese dürftigen Sätzchen der Anfang einer Epoche.

Haydn's Lage verbesserte sich allmählig durch kleine Anstellungen, auch machte er als Privatlehrer vortheilhafte Bekanntschaften. 1760 befanden sich unter seinen Schülerinnen die beiden Töchter eines Friseurs, der ihn zuweilen unterstützt hatte. Er faßte für die Jüngere Neigung, da diese aber entschlossen war, in's Kloster zu gehn, heirathete er, vom Vater bestimmt, die Aeltere. Die Ehe wurde, so unglaublich es bei

Haydn's glücklichem Temperament erscheint, eine sehr unglückliche.

Inzwischen hatte Haydn seinen künstlerischen Gesichtskreis durch ernste Studien erweitert, insbesondere Contrapunkt nach dem „Gradus ad parnassum" von Fuchs und Klaviersatz an den Sonaten von Bach's Sohn Philipp Emmanuel (vgl. S. 88) studirt. 1759, um dieselbe Zeit, wo der dreijährige Knabe Mozart die ersten Versuche am Klavier machte, schrieb Haydn seine erste Symphonie. 1760 wurde er als Kapellmeister des Fürsten Esterhazy angestellt und lebte von da ab bis 1790 theils auf den fürstlichen Besitzungen in Ungarn, theils im Gefolge seines Herrn in Wien. In diesen dreißig Jahren vollendete er seine historische Mission, die Instrumentalmusik von der Knechtschaft des Metrums, von der Pedanterie der Stimmführung und der Monotonie des Orchestersatzes zu befreien. Die Klangwirkung, als Hauptaufgabe des Orchestersatzes, erhielt durch ihn eine neue Grundlage. Als Chef eines Orchesters, welches alle seine Arbeiten probiren und aufführen mußte, durch seinen Herrn zur Thätigkeit angehalten und aufgemuntert, regelte Haydn allmählig das Verhalten der verschiedenen Orchestergruppen und fand für jedes Instrument den ihm zukommenden Antheil an den Contrasten der Klangfarbe und der dynamischen Grade. Rechnet man die Volksthümlichkeit und Launigkeit, die gänzliche Abwesenheit künstlerischer Groß- und Wichtigthuerei in der Composition hinzu, so kann man sich nicht wundern, daß seine Werke überall mit Freudigkeit als ein neues Morgenroth der Kunst begrüßt wurden und ohne eine andere Empfehlung als den eigenen Werth ihrer liebenswürdigen Originalität sich Bahn brachen. So wurde durch Haydn's stille Arbeit im Dienste der Esterhazy's die gesammte frühere Instrumentalmusik antiquirt. Auch in London und Paris wurden seine Symphonien das Entzücken der musikalischen Welt, und London, Händel's

zweite Heimath, wurde es, wohin der Componist 1790 zu seinen größten Triumphen berufen wurde.

Haydn und Mozart.

Aber jetzt war er schon nicht mehr der einzige und unbestritten erste auf der neuen Bahn. 1788 hatte Mozart die drei großen Symphonien geschrieben, welche seine letzten bleiben sollten, und ohne Einfluß auf Haydn ist die Freundschaft mit dem jüngeren Meister gewiß nicht geblieben. Als sie sich trennten, ahnte Mozart, daß es auf Nimmerwiedersehen wäre. Als Haydn von seinen Londoner Triumphen zurückkehrte, fand er den vierundzwanzig Jahre jüngeren Freund nicht mehr am Leben. Auch sein Grab war nicht zu finden. Niemand kannte es. Mozart war in einer gemeinschaftlichen Armengruft beerdigt ohne Stein, ohne Namen, ohne Nummer. Hätte er dieses Jahr überlebt, er hätte wie Händel, Gluck, Haydn im Ausland Wohlstand erwerben können. Soeben hatte die Zauberflöte für ihn entschieden. Zu spät!

Haydn in London.

Haydn hatte in London nicht nur für sich Geld und die größten Auszeichnungen gewonnen, sondern auch für die musikalische Welt viele seiner schönsten Compositionen geschaffen, darunter besonders seine beliebtesten Symphonieen. Fast noch segensreicher wurde Haydn's Londoner Aufenthalt für die Mit- und Nachwelt dadurch, daß er Veranlassung seiner beiden umfassendsten Werke wurde, der beiden großen Cantaten: die Schöpfung und die Jahreszeiten. Auch hier kam wieder der Antrieb von außen. Der Unternehmer der Londoner Concerte, deren Mittelpunkt und Seele Haydn war, empfahl ihm

Tompſon's Gedicht „die Schöpfung" zur Compoſition. Haydn nahm es mit nach Deutſchland, ließ es überſetzen und bearbeiten, und feierte mit der Compoſition noch größere Welttriumphe, als je zuvor. Mit gleichem Glück componirte er dann die Jahreszeiten deſſelben engliſchen Autors. Die große Leiſtung des Componiſten in dieſen beiden Werken iſt um ſo merkwürdiger, als ſeine zahlreichen eigentlichen Kirchenmuſiken nur untergeordnete Bedeutung haben. Aber freilich ſind dieſe beiden Cantaten nicht eigentlich Kirchenmuſiken, ſondern Naturbilder, und hier konnte Haydn's aus dem Land- und Volksleben emporgewachſene Künſtlerindividualität zu vollſter Geltung kommen. (Bemerkenswerth iſt, daß zu den wenigen Gegnern dieſer Werke auch unſer großer Schiller, der Bewunderer Gluck's, zählt). Wie in der Symphonie, ſo hat ſich Haydn auch im Streichquartett unabläſſig vervollkommnet bis zur größten Meiſterſchaft, von dem ſchon erwähnten erſten bis zum dreiundachtzigſten, welches er nicht mehr zu vollenden vermochte, und mit: „Hin iſt alle meine Kraft, alt und ſchwach bin ich" im 73. Lebensjahre beſchloß.

Auch für die Klavierſonate, für das Duo und Trio hat Haydn in gleichem Sinn Bedeutendes geleiſtet. Während aber heut noch von Vielen ſeine Meiſterquartetts für das Vollendetſte ihrer Gattung gehalten werden, ſind von ſeinen Klaviercompoſitionen nur noch wenige in allgemeinem Gebrauch.

Nachdem er ſeine Lebensaufgabe langſam aber erſchöpfend gelöſt hatte, ſtarb er im Jahre 1809, während ſchon Beethoven auf der Höhe ſeines Ruhmes ſtand. Nicht nur ſeine Landsleute, ſondern auch der franzöſiſche Feind, der ſoeben ſiegreich in Wien eingezogen war, erwieſen ihm die letzte Ehre.

Der vorherrſchende Charakter ſeiner Muſik iſt das Volksthümliche, ein breites aber unerſchöpfliches Gemüthsleben, in

welchem Behaglichkeit und Freude am Daſein, wie es einmal nicht anders iſt, in der Regel das letzte Wort behalten.

Mozart.

Eingeſchloſſen in Haydn's Leben iſt das Leben Mozart's. 24 Jahre ſpäter geboren, ſtarb dieſer 18 Jahre früher als jener, wurde alſo weniger als halb ſo alt. Alle bisher angeführten Componiſten erſten Ranges: Paleſtrina, Laſſus, Händel, Bach, Gluck, Haydn haben ein hohes Alter erreicht. Mozart ſtarb im ſechsunddreißigſten Lebensjahr. Geboren wurde er am 27. Januar 1756 in Salzburg. Sein Vater, Leopold Mozart, war daſelbſt Concertmeiſter in der erzbiſchöflichen Kapelle, ein gediegener und geſchmackvoller, wenn auch ſehr wenig fruchtbarer Componiſt und Verfaſſer einer Violinſchule, welche bis zum Erſcheinen der Spohr'ſchen in Deutſchland für die vorzüglichſte galt, auch bis in die neueſte Zeit wieder im Druck erſchienen iſt. Leopold Mozart gehörte ſeiner Erziehung und ſeinem ganzen Weſen nach jenem hochſtrebenden gediegenen Bürgerſtande an, aus deſſen Schooße unſere Leſſing, Goethe, Schiller emporgewachſen ſind. Dieſelben idealen Beſtrebungen, denen jene poetiſchen Ausdruck zu geben vermochten, erfüllten auch dieſen Mann, der eine wiſſenſchaftliche Erziehung genoſſen hatte, und ſein abhängiges Leben in kleinen geſellſchaftlichen Verhältniſſen etwas drückend finden mußte. Erſt drei Jahr alt war ſein Knabe Wolfgang Gottlieb (ſpäter Amadeus genannt), als er ſchon durch ſelbſtſtändige, ohne äußere Anregung unternommene Verſuche am Klavier Proben ſeines Genies gab. Der Vater, der mit fachmänniſcher Einſicht den Knaben beobachtete, erkannte ſofort ſeine Aufgabe, dieſes ihm anvertraute Talent zur Ehre Gottes, des Vaterlandes und der Menſchheit zu erziehen, und er hat ſich dieſer Aufgabe in jeder Beziehung

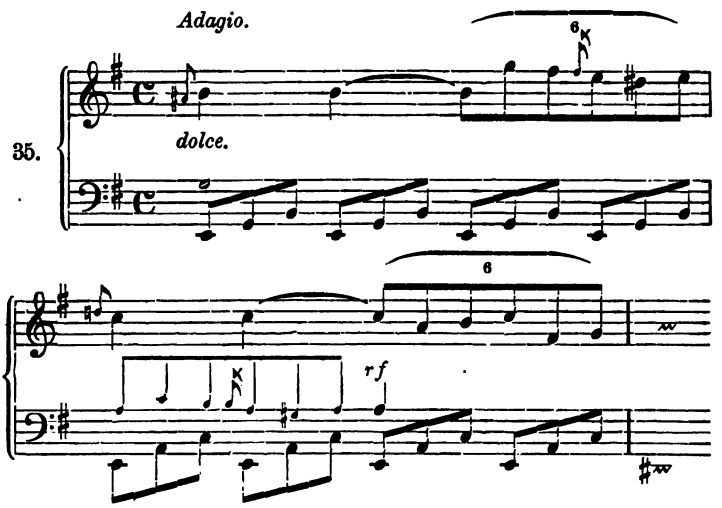
treulichſt unterzogen. Alles was Mozart als Sohn, als Künſtler, als Menſch beanſpruchen konnte, gab er ihm, mehr als dem ſieben Jahre früher geborenen Goethe der ebenſo pflichteifrige, aber zuweilen pedantiſch verſtockte Vater geben konnte. Nur eines blieb dem Vater Mozart's verſagt dem Sohne zu gewähren: Geld, baares Vermögen, während Goethe aus ſeinem väterlichen Vermögen eine bedeutende Rente bezog. Dagegen verſäumte Leopold Mozart keine Gelegenheit, den Sohn bekannt zu machen. Schon der ſiebenjährige Knabe wurde nach Wien, Paris, London geführt, ſpielte überall vor den höchſten Herrſchaften, wurde bewundert und mit Liebenswürdigkeiten überhäuft. Im vierzehnten Jahre bereiſte er die Hauptſtädte Italiens, erlangte in Rom durch eine contrapunktiſche Arbeit im ſtrengen Satz, die bei geſchloſſenen Thüren gemacht wurde, die Würde eines Ritters der römiſchen Akademie. Daß der Neid ſeiner Fachgenoſſen ihm ſchon damals Fallſtricke legte, muß leider mit der allgemeinen Schwäche der Menſchennatur entſchuldigt werden.

Jugendarbeiten.

In ſeinem dreizehnten Jahr hatte Mozart bereits die Meiſterſchaft erreicht und konnte mit jedem Zeitgenoſſen in rein muſikaliſcher Hinſicht rivaliſiren, wobei Haydn nicht ausgenommen iſt. Denn dieſem hatte Mozart bereits die Weltkenntniß und die Bekanntſchaft mit den größten muſikaliſchen Inſtitutionen Europas voraus. In dem genannten Lebensjahr componirte er Sätze von ſo großer Selbſtſtändigkeit, daß man ſie keinem andern damals lebendenden Meiſter zuſchreiben könnte, und die, neben der relativen Formvollendung, einen Reichthum des Seelenlebens zeigen, der in Jugendarbeiten anderer Componiſten durchaus nicht ſeinesgleichen findet. Beethoven's Werke aus gleichem Lebensalter ſind Schularbeiten, Schubert's Er-

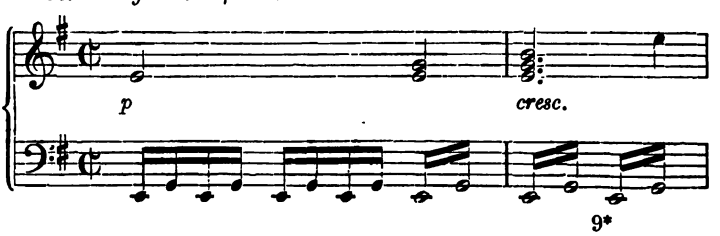
perimente, Mendelsohn's Nachahmungen. Nicht so Mozart's. Mehrere seiner Sonaten zeigen eine vollkommene Selbstständigkeit der Erfindung, ja im Klaviersatz eine Figurenbildung im ersten Angriff, welche erst Beethoven wieder aufnehmen und zur Vollendung bringen konnte, während Mozart durch die Ansprüche des Lebens in andere Bahnen gelenkt wurde. Auch zeigt sich schon, im Verhältniß zu Haydn, der höhere Sinn, der sich nicht zufrieden giebt mit Waldesduft und Sonnenschein und dem Preise des Weltschöpfers, sondern wie Goethe von der Sehnsucht nach individueller Vollendung erfüllt ist. Das schwärmerische Adagio:

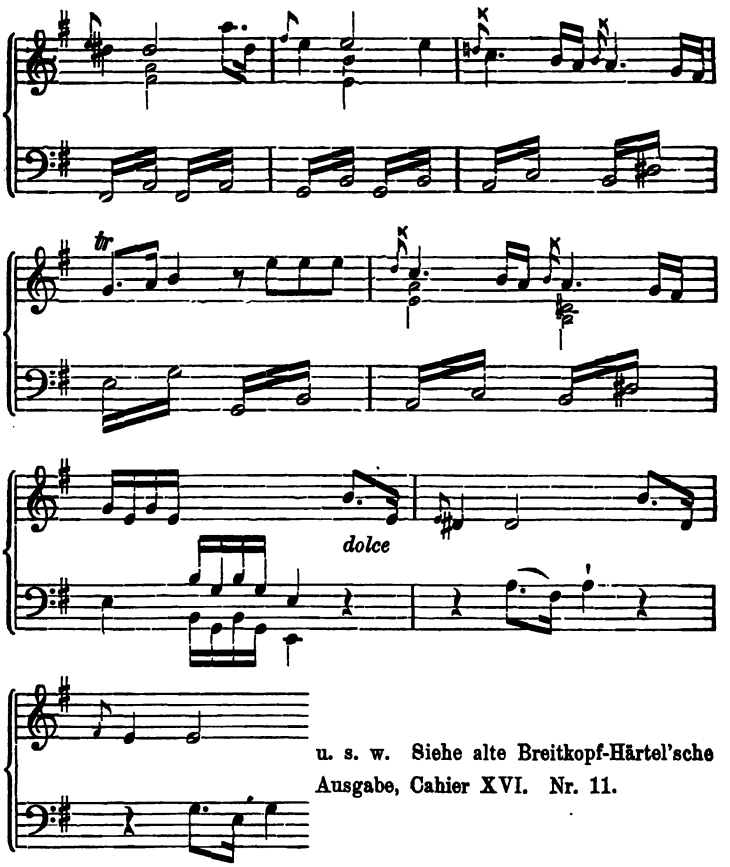
35.



das leidenschaftliche Allegro der Emollsonate:

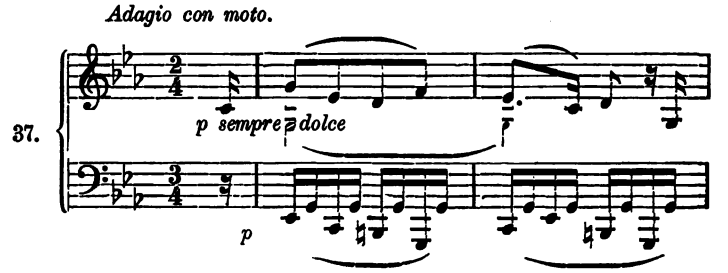
36. *Allegro con spirito.*

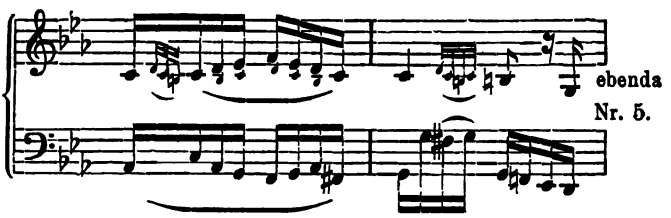




u. s. w. Siehe alte Breitkopf-Härtel'sche Ausgabe, Cahier XVI. Nr. 11.

der resignirte Mittelsatz der Cdur-Sonate:





zeigen ein von der Welt bereits befremdetes, zur Einkehr in sich selbst getriebenes Gemüth. In diesen Werken des Dreizehnjährigen erkennt man nicht, wie in den Jugendwerken anderer Componisten, die Bekanntschaft mit den üblichen Formen, sondern bereits die Herrschaft über eine selbsterworbene Kunstgeschicklichkeit. Wir haben hier vollkommene Formgewandtheit im Dienst einer tief musikalischen Natur: und das ist Meisterschaft.

In diesem Alter hatte Mozart bereits die neue Aufgabe der Musik, den rhythmischen Zwang und die thematische Einförmigkeit zu überwinden, vollkommen erkannt. In seiner fortschreitenden Entwicklung contrastirte er mit größerer Energie als Haydn die Themata und setzte die verschiedenen Unterabtheilungen der Sonatenform in Bezug auf Ausdehnung und Gegensatz in das richtige Verhältniß. Seine Form ist daher im Großen und Ganzen mit der Haydn's übereinstimmend, aber schärfer begrenzt und in seinen verschiedenen Werken gleichmäßiger wiederkehrend. Zur schärferen Begrenzung dienen ihm auch die häufigen Schlußformeln, die, eben als Formeln, uns jetzt zuweilen etwas veraltet erscheinen. (Daß übrigens der gereifte Mozart weder als Componist gleiches Interesse wie Haydn, noch als Klavierspieler wie Clementi erregte, erklärt sich aus dem oben (S. 128) über Haydn und (S. 120) über das naive Verhalten zur Virtuosität Gesagten).

Idomeneo.

Erſt ſiebzehn Jahre war Mozart alt, als er in Paris eine Symphonie ſchrieb, welche noch heute gern gehört wird, und in welcher die Grundzüge ſeiner Formbildung und ſeines Orcheſterſatzes bereits feſtſtehen. Immerwährend von Reiſen, Concerten und Unterrichtsſtunden in Anſpruch genommen, arbeitete er in der Compoſition raſtlos weiter, ſo daß er im Alter von zwanzig Jahren dem 24 Jahre älteren Haydn bereits ebenbürtig, ja in mancher Hinſicht überlegen war. Daß ein ſo reich und vielſeitig angelegter Geiſt, zumal er durch Reiſen und Verkehr mit Menſchen aller Art ſich den ausgedehnteſten Anſchauungskreis erworben hatte, ſich zur dramatiſchen Muſik hingezogen fühlte, iſt natürlich. Die erſte Gelegenheit, dieſe Neigung zu befriedigen, wurde ihm zu Theil, als der Kurfürſt von Baiern aus Artigkeit gegen den Erzbiſchof von Salzburg, Mozart's Landesherrn, ihn mit der Compoſition der Oper „Idomeneo" für München beauftragte. Hier zeigt ſich nun ſofort, wie ganz anders ſich Mozart zur Oper ſtellt, als Gluck. Dieſer nahm den akademiſch gefaßten Text, wie er eben nicht anders ſein konnte, ohne Bedenken in Empfang und ſchrieb die Muſik dazu. Mozart aber kam als Meiſter der neugeſchaffenen Inſtrumentalmuſik mit ihrer Fülle ſelbſtſtändiger Formen zur Oper, und er war weit davon entfernt, die muſikaliſchen Anſprüche in der Oper herabſetzen zu wollen, vielmehr gedachte er ihnen durch das Hinzukommen der Stimme und der Scene erhöhte Geltung zu verſchaffen. So iſt es denn das Auge des Muſikers, mit welchem er, im Gegenſatz zu Gluck, ſeinen Text zuerſt prüft. Contraſt, Mannigfaltigkeit, Steigerung, alle Organe zuſammenfaſſende Schlußbildung verlangt er. Da konnte ihn denn der akademiſch formgerechte Text zu „Idomeneo" wenig befriedigen. Der Dichter mußte ändern, zuſetzen, abkürzen, Scenen und

Nummern vertauschen. Nichtsdestoweniger wird die Oper in unglaublich kurzer Zeit vollendet. Das große berühmte Münchener Orchester besonders erhöht die Schaffensfreude des Componisten. Die Oper wird 1781 aufgeführt, von den Sachverständigen gelobt, verschwindet aber alsbald wieder vom Repertoir der Bühne. Während der Arbeit aber hatte Mozart die Ueberzeugung gewonnen, daß sein rein musikalisch entwickelter Geist eine andere Form der Oper brauchte, als die erstarrte Opera seria der Italiener, daß die Götter und Helden derselben für ihn todte Leute waren, und daß neue Menschen und Charaktere auf die Bühne gebracht werden müßten. So verschaffte die Composition des „Idomeneo" Mozart die Einsicht, daß die Bahnen Gluck's nicht die seinigen wären. Zwar hat er später, kurz vor seinem Tode, noch eine solche Oper geschrieben: La clemenza di Tito, nach einem bereits oft componirten Text von Metastasio, aber hier bestimmte ihn der Auftrag der Stadt Prag, diese Oper zur Krönungsfeier Kaiser Leopold's zu componiren.

Entführung.

Die Absicht, ein deutsches Liederspiel, eine Art von gemüthvoller Operette zu schaffen, in welcher harmlos komische und einfach rührende Momente mit gefälligen und sentimentalen Musikstücken abwechselten, bestimmte 1781 Joseph II. den melodiereichen Mozart mit der Composition einer deutschen komischen Oper zu beauftragen. Hier beobachten wir dasselbe Verfahren Mozart's. Der Text genügt ihm durchaus nicht, der Anschluß der Ouvertüre muß verändert, für große Ensemblesätze Raum geschafft werden, die Aktschlüsse müssen den gesammten damals vorhandenen musikalischen Apparat in Thätigkeit setzen. So entstand ein Musikwerk von damals unerhörtem Glanz, Reichthum und Freiheit. Auch Gluck, der der ersten Aufführung

beiwohnte, versagte dem jungen Meister seinen Beifall nicht So nahe berührte sich hier das Alte und Neue. Gluck, der ganz und gar auf dem Boden der alten Oper stand, auf diesem soeben (1779) in „Iphigenia auf Tauris" das glänzendste Monument errichtet hatte, und Mozart, der mit dem neuen Gesetz der reinen Instrumentalmusik und der freien rhythmischen Construktion an die Oper herantrat. Freundlich und ohne sich dieses Gegensatzes bewußt zu sein standen die beiden Vertreter so verschiedener Stilprincipien einander gegenüber.

War denn nun mit dieser Composition Joseph's II. Vorstellung von dem echt deutschen Liederspiel verwirklicht? Nein! Bis auf die allerletzte Nummer, die einen Operettenmäßigen Rundgesang enthält, dessen Gemüthlichkeit aber auch durch eine drastische Episode gestört wird, war hier unter Mozart's Händen alles große Oper geworden. Die Musik im ganzen Umfange der Kunst, über welche der geniale Meister verfügte, bildete den eigentlichen Inhalt des Werkes. Kein Wunder, wenn sich Joseph enttäuscht fühlte. Es mochte ihm gehen wie Jemand, der sich zu einem gemüthlichen Freundeskreis geladen hat und eine vornehme Gesellschaft findet. Man erzählt, Joseph habe zu Mozart nach den üblichen Complimenten gesagt: „Aber viel Noten, sehr viel Noten!" Mozart habe geantwortet: „Gerade so viel, wie nöthig sind." Wenn diese Anekdote begründet ist, — sie wird indessen auch anderen Componisten und einem anderen Werk Mozart's nacherzählt — so darf man sagen: Sie hatten beide Recht. Josephs Idee von einer gemüthlich-komischen deutschen Oper fand in Mozart's Werk kaum einen Berührungspunkt. Mozart's Idee der musikalischen Oper erkannte keine Beschränkung an, die nicht in der Natur des Componisten und der ihm zu Gebote stehenden Organe begründet gewesen wäre. War nun auch Joseph's Zweck unerreicht geblieben, so hatte doch Mozart dies-

mal einen glänzenden Sieg errungen. Goethe, der als wahrhaft großer Mann fremde Ueberlegenheit gern anerkennt, schreibt, daß diese Oper Mozart's alle damaligen Versuche, eine deutsche komische Oper zu gründen, darunter auch Goethe's eigene, niedergeschlagen und die deutschen Bühnen beherrscht habe.

In diese Zeit fällt Mozart's Verheirathung mit Constanze Weber. Seine Liebe gehörte eigentlich der ältern Schwester, aber von dieser verschmäht, wendete er sich der jüngeren zu. Die ältere aber wurde als Frau Lange eine berühmte Sängerin, für welche Mozart später die schwierige und umfangreiche Partie der Königin der Nacht schrieb. Mozart's Ehe war, von drückenden Geldverhältnissen abgesehen, glücklich.

Hatte Mozart in der Entführung seines Kaisers Absicht nicht erreicht, so hatte er selbst in diesem Werk auch noch nicht volle Befriedigung gefunden. Viele Ungeschicklichkeiten des deutschen Textes glaubte Mozart der deutschen Sprache an sich zur Last legen zu müssen, und auch das geringe Verständniß für die musikalischen Bedingungen der Oper schien ihm dem Mangel der deutschen Kultur zu entspringen. Allerdings war die Bekanntschaft mit London, Rom, besonders aber Paris, welches er in reiferen Jahren besuchte, geeignet, ihn in seinen Ansichten zu bestärken. Außerdem war ihm die französische und italienische Sprache vollkommen geläufig, und so ist begreiflich, daß er sich nach einem Text in der Sprache Metastasio's sehnte, dessen Anlage er mit einem verständnißvollen Dichter verabreden konnte. So wurde auch Mozart, wie Gluck und Händel, der Muttersprache entfremdet. Von der Opera seria und von der deutschen komischen Oper abgeschreckt, wandte er sich zur italienischen komischen Oper.

Während Gluck bei den wohlgeordneten und großartigen Verhältnissen der Pariser Oper großen Wohlstand erwarb, wurde

Mozart nur dürftig honorirt. Daher mußte er ununterbrochen als Lehrer, concertirender Virtuose und Instrumentalcomponist thätig sein, um seinen Lebensunterhalt zu gewinnen. So geschah es, daß seine übrige Produktion durch die Oper kaum beeinträchtigt wurde.

Figaro.

Während Mozart seiner Aufgabe hingegeben war, die Oper zu einem großen Musikwerk zu gestalten, wie es das Oratorium bereits war, in welchem die Musik gewissermaßen alle anderen Elemente verschlingt, bereitete sich in Paris die große Revolution vor. Und zwar geschah dies nicht etwa im Stillen, sondern alle Welt sprach von der Revolution und nannte sie bei Namen lange bevor sie zum Ausbruch kam. Eines ihrer Vorzeichen war Beaumarchais' Komödie: Die Hochzeit des Figaro, ein Sensationsstück, welches, ohne allen poetischen Werth, damalige Zustände grell beleuchtet. Es war wohl nur das allgemeine Interesse und das besondere Joseph's II. für Beaumarchais' Werk, was Mozart, trotz des musikwidrigen Stoffes, für die musikalische Bearbeitung bestimmte. Der Text wurde in italienischer Sprache verfaßt, und in Da Ponte hatte Mozart einen Librettisten gefunden, der seine musikalischen Ansprüche zu würdigen wußte. Die Anstößigkeiten wurden gemildert, die Lustigkeit beibehalten und das Ganze in der niedern Sprache der italienischen Komödie verfaßt. Mozart aber hielt sich durchaus nicht für verpflichtet, zu dem Standpunkt seiner Vorlage hinabzusteigen. Er verwandelte die Typen der entarteten Gesellschaft, wie sie Beaumarchais' cynische Schadenfreude gezeichnet hatte, in die Typen der ewigen Gesellschaft, wie sie sich immer, trotz aller Erschütterungen, wieder organisiren muß, befreite sie dadurch von den Schranken der damaligen Gegenwart, und ertheilte ihnen wahrhaft poetische,

der bestimmten Zeit entrückte Bedeutung. Das Stück Beaumarchais' kann man ohne Ekel heute kaum mehr sehen, die Oper sammelt immer größere Schaaren von Verehrern um sich. Ihren Inhalt, wie den der beiden folgenden, ebenfalls von Da Ponte bearbeiteten, bildet der Einfluß der Geschlechtsliebe in ihren verschiedenen Gestalten auf die menschliche Gesellschaft. Diese ist bei Mozart wie bei Goethe überall Voraussetzung, das eigentliche Volksleben, das Naturleben der Menschheit hat er Haydn überlassen. Diesmal wußte Mozart, daß er den richtigen Weg betreten hatte, wenn auch die Wiener einem unbedeutenden Werk von Martin den Vorzug gaben, und der Vorwurf nicht unbegründet war, daß Mozart die Grenzen der komischen Oper weit überschritten habe. Mozart's Aufgabe war auch nicht, die komische, sondern die musikalische Oper zu schreiben und ihr die gesammte musikalische Neuschöpfung zuzuführen.

Die „Opera seria" war von vornherein durchaus weltlich, ja, durch ihren Ursprung vom griechischen Drama, heidnisch. An die Gottheit, die sie zur Schürzung und Lösung des Knotens brauchte, wurde nicht geglaubt. Selbst ihre mittelalterlichen und modernen Stoffe vermieden das Religiöse. Diese eine Seite des menschlichen Stimmungskreises blieb also der Oper versagt und ausschließliches Eigenthum der Kirchenmusik.

Die Instrumentalmusik aber bemächtigte sich des gesammten Gemüthslebens, von dem die Religiosität einen Theil bildet. Diesen berührte sie in zahlreichen Fällen, ohne aber im Ganzen von ihm beherrscht zu werden, wie es bei der contrapunktischen Musik sowohl des katholischen, wie des protestantischen Ideals der Fall war (S. 54, 73).

Den so gewonnenen Stoffreichthum des gesammten Gemüthslebens führten nun die großen Instrumentalcomponisten — voran Mozart — der Oper zu, welche dadurch erst zur

Darſtellung des ungetheilten Menſchenthums erhoben, von allen ſocialen und conventionellen Schranken befreit, volksthümlich und modern wurde. Selbſt die „ſogenannt komiſchen“ Opern Mozarts: Figaro und Don Juan enthalten, wie die Zauberflöte, viel durchaus religiöſe Stimmung. Ebenſo Beethoven's und Weber's Opern.

Don Juan.

Der Umſtand, daß Figaro in Prag gerechte Würdigung fand, veranlaßte Mozart, ſeine nächſte Oper, welche ſeine vollendetſte Schöpfung für das Theater werden ſollte, für Prag zu ſchreiben. Don Juan war es, mit welchem Mozart im einunddreißigſten Lebensjahr ſein Beſtes in dieſer Richtung gab, welche die Hauptrichtung ſeines Lebens geworden war.

Erſcheint ſchon beim Figaro die Bezeichnung: „Komiſche Oper“, wegen der Gemüthstiefe der Muſik und der ernſten Auffaſſung der Conflikte ſeitens des Componiſten, nicht durchaus zutreffend, ſo iſt dies beim Don Juan noch viel weniger der Fall. Zwar der italieniſche Text iſt auch hier in der Sprache der Komödie gehalten, — und merkwürdigerweiſe überträgt eine von Mozart ſelbſt begonnene Ueberſetzung dieſen Ton auch in's (wieneriſch) Deutſche — aber der Componiſt Mozart faßte ſeinen Gegenſtand ganz anders auf, als der Ueberſetzer. Die ganze erſte Scene, die Ermordung des Comthurs und das Rachegelöbniß der Tochter enthaltend, iſt von einer tragiſchen Gewalt, wie ſie keinem der größten vorangegangenen und folgenden Meiſter in höherem Grade zu Gebote ſtand. Von gleicher Erhabenheit iſt der Schluß der Oper, in welchem der Geiſt des Ermordeten den trotzenden Verbrecher nach vergeblicher Mahnung dem ewigen Gericht überweiſt. Dazwiſchen ſpielen ſich heitere und ernſte Scenen ab. Zweimal findet die Entrüſtung der gegen die Unverſchämtheit des Laſters wehrloſen Geſellſchaft ge-

waltigen musikalischen Ausdruck: im ersten Finale und im Sextett des zweiten Aktes. Wir haben in dieser Oper den ganzen Gemüthsreichthum eines

Shakspere'schen oder Calderon'schen

Schauspiels, von dem freilich nichts auf den Text, sondern alles auf die Musik kommt. Die ältere deutsche Uebersetzung von Rochlitz bemüht sich denn auch mit Erfolg, dem erhabenen Stil der Mozart'schen Musik gerechter zu werden, als der italienische Text.

Schiller hatte im Verkehr mit Goethe wiederholt eines Ideals des musikalischen Dramas gedacht, welches vermuthlich in naher Beziehung zur Gluck'schen Oper stand. Goethe glaubte jenes Ideal im Don Juan nahezu erreicht zu finden. Ob er darin Schiller recht verstanden hat, ob diese Charaktere dem Ideale Schiller's genügt, diese Musik ihm besser gefallen hätte, als Haydn's Schöpfung? Goethe freilich erkannte in Mozart bei jeder Berührung den verwandten Genius.

Symphonie.

Im folgenden Jahre vollendete sich Mozart auch als reiner Instrumentalcomponist, indem er seine drei letzten und vollkommensten Symphonieen schrieb, die in Es dur, G moll und C dur; und zwar schrieb er diese innerhalb sechs Wochen während eines Landaufenthaltes zur Erholung. Die Geistesverwandtschaft mit Goethe spricht sich auch in ihnen aus, besonders ist von feinsinnigen Beurtheilern in der G mollsymphonie wiederholt ein Seitenstück zu Goethe's Tasso erkannt worden.

Dagegen sollte Mozart an der nächsten Oper „Così fan tutte" die Erfahrung machen, daß auch die vollkommenste musikalische Architektonik den allzu flachen Inhalt der Dichtung nicht gänzlich überwinden kann. An diesem faden Stoff war selbst die Kunst Mozart's verloren, und es wäre Unrecht gegen die beiden vor-

angegangenen Opern, wollte man ihnen diese an die Seite stellen. Um wenigstens die beleidigende Frivolität des Textes zu beseitigen, ist die Oper für die deutsche Bühne einer Bearbeitung unterzogen worden, in welcher aber mit der Anstößigkeit auch das letzte Bißchen Spannung in der Begebenheit verloren geht.

Zauberflöte.

Jetzt, wo Mozart auf der Höhe seines Könnens stand, trat eine ähnliche Aufgabe an ihn heran, wie einst in der „Entführung". Sie kam aber nicht von oben, von der Gunst des Kaisers, sondern von unten, von dem Freunde beim Kegelschieben und Billardspiel, dem bankerotten Theaterdirektor Schikaneder, dem Mozart's Gutmüthigkeit aus der Geldverlegenheit helfen sollte. Das Textbuch, welches zu diesem Zweck zusammengetragen war, ist so unsinnig und zusammenhanglos, daß man nicht weiß, ob damit die damals blühende Freimauerei, die phantastische Märchenwelt, der Wiener Volkswitz verhöhnt oder verherrlicht werden sollen, ob es Zauberposse, Ausstattungsstück oder große Oper ist. Die Musik sollte vor allen Dingen „populär", aller Welt verständlich sein. Es schwebte hier dem Schikaneder wohl so etwas vor, wie später der Kapellmeister Müller für die Raimund'sche und Nestroy'sche Zauberposse leistete. Die Aufgabe war eine ganz niedrige, der einzige Zweck, das Publikum zu dupiren, um Geld zu machen.

Wie nimmt nun aber Mozart diese Aufgabe? Schon gewohnt, durch die bloße Berührung seiner Hand den Staub in Aether zu verwandeln, erhebt er sie sofort zu idealer Bedeutung, die das Tiefste und Höchste umfaßt. Der egyptische Priesterdienst wird ihm zum Mysterium jener idealen, auf selbsterworbener Sittlichkeit beruhenden Religiosität, welcher Lessing im Nathan Ausdruck verliehen hat, und welcher Mozart, wie

ſicher verbürgt iſt, mit vollem Bewußtſein angehörte. (Vgl. auch die Cantate für Sologeſang mit Klavier: Ihr, die ihr des unermeßlichen ꝛc.) In dem Prüfungsgang des liebenden Paares erkannte er ſein eigenes Künſtlerideal, das Ideal Goethe's, die individuelle Vervollkommnung auf Grund der geſitteten Geſellſchaft. Die poſſierlichen Nebenfiguren geſtaltete er zu liebenswürdigen Bildern des ſimplen Naturmenſchen, der wider Willen von der Geſellſchaft in ihre höheren Kreiſe gezogen wird

Zu dieſem Weltbild, welches Mozart aus dem Wuſt des Schikaneder'ſchen Textes mit ſcharfem Blick organiſirte, bedurfte er aller muſikaliſchen Kunſtmittel von der leichteſten, luſtigſten Volksweiſe bis zum erhabenen Ernſt des kirchlichen Contrapunktes und einer Orcheſterpracht, wie er ſie bis dahin nicht entfaltet hatte. Den hohen Geiſt des Ganzen, welches durch die niedrige Grundlage an univerſeller Bedeutung nur gewinnt, ſpiegelt die unvergängliche Ouvertüre wieder. Diesmal aber hatte Mozart, obwohl ſein Werk mit dem einen Flügel den Boden der Gaſſe, mit dem andern die Sterne des Himmels berührt, dennoch auch die untergeordneten Wünſche ſeines Unternehmers erfüllt. Die Oper ſchlug durch. Schikaneder's Taſchen füllten ſich. Trotzdem hielt er ſich für berechtigt, den Componiſten um den Verkauf der Partitur zu betrügen, indem er dieſe heimlich ſelbſt verkaufte. Auf den materiellen Ertrag ſeiner Arbeit mußte Mozart ſomit verzichten. Für ſeinen Ruhm aber wurde die Oper entſcheidend. Wien beſann ſich auf den Beſitz eines großen Mannes, deſſen Auszeichnung der Stadt zur Ehre gereichen würde. Mozart aber war inzwiſchen geſtorben. Sein Grab war nicht mehr zu finden. Sein letztes Werk war die Todtenmeſſe: Requiem aeternam ꝛc.

Unter den gleichſtrebenden Zeitgenoſſen auf dem Gebiete

der Oper verdient keiner neben ihm genannt zu werden, so weit stehen sie an musikalischem Vermögen gegen ihn zurück. Mit einem Werk „il matrimonio segreto“ hat sich Cimarosa (geboren 1761) auf der Bühne behauptet. Dagegen blieb die Mozart'sche Form der Oper für die Nachfolger maßgebend, und findet erst in dem Wagner'schen Musikdrama ihren Gegensatz.

Rückblick und Vorschau.

Während die Zauberflöte für Mozart Bahn brach, feierte Haydn in London Triumphe. Einige Jahre später schrieb er seine berühmten Cantaten. Zum dritten Mal in diesem Jahrhundert hatte der deutsche Genius in der Musik alle überflügelt: in Bach und Händel, in Gluck, in Haydn und Mozart. Durch die beiden letzten Meister hatte die Musik sich aller Fesseln des Herkommens entledigt, an welchen ihre großen Vorgänger in rhythmischer Hinsicht noch zu tragen hatten. Aber die Ueberlegenheit der deutschen Tonkunst sollte sich noch einmal personifiziren in einem Manne, der die ganze bisherige Entwickelung der Instrumentalmusik zusammenfaßte und ihr die letzte Vollendung gab: in Beethoven, von dem der nächste Vortrag handeln wird.

Sechſter Vortrag.

Beethoven,

ſeine

Zeitgenoſſen und Nachfolger.

Beethoven.

Beethoven trat die Erbschaft Haydn's und Mozart's an, nicht nur, indem er sich von dem Genius dieser Meister befruchten ließ, sondern auch, indem er ihren Werken ein gewissenhaftes aneignendes Studium widmete. Als sein Opus 1 erschien, war es schon nicht mehr das Werk eines Schülers, sondern bereits das eines weiterstrebenden Kunstgenossen, welcher fest auf den Schultern seiner großen Vorgänger stand.

Es gab aber auch Bestrebungen von großer Bedeutung für die Förderung der Tonkunst, welchen Haydn und Mozart eine nur nebensächliche und geringe Aufmerksamkeit gewidmet hatten. Diese, bisher weniger großen Talenten überlassenen Bestrebungen vereinigte Beethoven mit der von Mozart und Haydn überkommenen Technik des Kunstwerks. Es sind dies besonders der durch Clementi (1752—1832) und seine Schule weit über Mozart hinaus entwickelte Klaviersatz und die von Cherubini (1760—1842) gepflegte geistreiche Ausbeutung der Klangfarben des Orchesters. Jener entwickeltere Klaviersatz zeigt sich schon in dem erwähnten Opus 1 als eine Ueberlegenheit Beethoven's über seine Meister.

Dazu kommt noch, daß das durch Mozart und Haydn gesteigerte allgemeine Interesse an der Instrumentalmusik eine Verbesserung der Instrumente und Vervollkommnung ihrer

Technik zur Folge hatte, woraus auch schon jenes Opus 1, wenn auch bescheidenen Vortheil zieht.

Soweit war Beethoven Kind seiner Zeit, ihren Einflüssen zugänglich, ihren Anforderungen gewachsen, ihrer Kunstmittel Herr.

Aber wir erinnern uns, daß einige Jahrzehnte vorher Bach den freien Contrapunkt — dessen Zusammenhang mit dem mittelalterlichen Kirchengesang und durch diesen wieder mit der ältesten religiösen Musik nachgewiesen ist — in unübertrefflicher Vollendung hinterließ. In Mozart's Leben hatte Bach's Genius gelegentlich, scheinbar zufällig, eingegriffen, seinen Geist entzündet und unsterbliche Klänge in ihm geweckt in der Cmollfuge, der Fmollphantasie, der Cdursymphonie, der Zauberflöte und anderen Werken. Beethoven's tiefernste Natur führte ihn frühzeitig zu dem Studium des wohltemperirten Klaviers, und durch die potenzirte Reconstruktionsfähigkeit des Genies sog er aus diesem unerschöpflichen Quell den gesammten Inhalt der musikalischen Vergangenheit.

Dadurch wurde Beethoven mehr als ein Kind seiner Zeit: wurde er der Erbe des gesammten Reichthums der Jahrtausende alten Entwickelung der Musik. In gewissem Sinne ist dies zwar jeder, und besonders jeder große Künstler, aber nur wenige finden ihre Kunst auf einem Standpunkt, wo ihnen vollkommene Vorarbeiten Gelegenheit geben, allen Glanz vergangener Geschlechter in einem Brennpunkt zu vereinigen. Mozart war durch Bach begeistert, er vermählte den Stil desselben dem seinigen in den letzten der genannten Werke. Der Genius, der, als die Frucht dieser Vermählung, eine ungetheilte und untrennbare Einheit beider Stile darstellt, ist Beethoven. Wie in der Ehe zwei Wesen mit all ihren Eigenschaften zur Harmonie des Liebelebens sich verbinden, das Kind aber die Harmonie jener Eigenschaften in einem einzigen Wesen, der

Frucht der Liebe, darstellt, so verschmelzen bei Mozart die beiden Stile zu harmonischer Verbindung, bei Beethoven zu individueller Einheit.

Mozart und Bach also waren es, welche an der Wiege Beethoven'scher Kunst Gegenwart und Vergangenheit vertraten. Das glänzende Ergebniß dieser Verbindung war die thematische Ausarbeitung der Instrumentalformen. In Beethoven's thematischer Arbeit feiert Bach's Contrapunkt eine Wiedergeburt in verklärter Erscheinung, äußerlich sehr verschieden, aber tief innerlich verwandt, unter ganz neuen Bedingungen in die Erscheinung tretend und doch den alten Grundgedanken der Einheit und allseitigen Ausgestaltung festhaltend. Was aber, weit über Bach hinaus, dieser Kunst die ästhetische Freiheit und durchsichtige Klarheit verleiht, ist die Architektonik Mozart'schen Formensinnes.

So ausgerüstet ging Beethoven an die Weiterentwickelung der Instrumentalmusik. Mit Mozart'schem Formensinn und Bach'scher Combinationsgabe vollendete er die Schöpfungen der großen Sonate, — in Klaviersatz, Streichquartett, Symphonie — des großen Orchesters und des coloristischen Stils. In der thematischen Arbeit, d. h. in allem, was aus einem Thema durch Theilung und Verbindung, Harmonie, Contrapunkt, Colorit werden kann, ebenso unerschöpflich, wie Bach in der contrapunktischen Combination, mußte Beethoven zu Gunsten dieses Reichthumes die Formen, wie sie in Haupt- und Unterabtheilungen durch Mozart festgestellt waren, allmählich ausdehnen. Zunächst mußte hiervon natürlich der Theil betroffen werden, der bereits der thematischen Arbeit gewidmet war: die Durchführung der Sonatenform. Doch setzte hier das Formgefühl der Dehnung alsbald Grenzen. Beträgt in Mozart's größeren Sätzen die Durchführung noch kaum die Hälfte der umgebenden Theile, so dehnt sie sich bei Beethoven

oft auf das volle Maß derselben. Eine erheblich größere Ausdehnung würde schon die Dreitheiligkeit der Form dem Anschauungsvermögen entziehen. Beethoven mußte daher für den Ueberreichthum seiner Gedanken noch eine andere Stelle schaffen, auf welche seine Vorgänger nur eben hingewiesen hatten. So wurde aus dem kurzen Schlußanhang dieser Meister Beethoven's Zusatztheil, ein vierter Theil mit, zu glanzvoller Schlußbildung gesteigerter thematischer Arbeit, der, nach vollkommener Ausführung der Form, gleichsam als Nachtrag, hinzutritt und in seiner Entstehung auf die Cadenz des Klavierconcertes zurückweist. Dieser Beethoven'sche Zusatz nimmt bereits in der Cismollsonate op. 27, III, einen großem Umfang ein, erreicht aber in der Eroica- und Neunten Symphonie I die ganze Länge jeder der vorhergehenden drei Hauptabtheilungen. Aehnlich verfuhr Beethoven mit den kleineren Formen des Rondo's und Liedes, deren letzte man in den Scherzos von Beethoven's größten Symphonien kaum noch auf ihr Vorbild im Mozart-Haydn'schen Menuet zurückführen kann.

Noch etwas anderes trug zur Erweiterung der Form bei. Der kurzathmige Periodenbau, durch welchen die rhythmische Freiheit sich bei seinen Vorgängern einführen mußte, wich bei ihm einer weit ausgesponnenen, die Hülfe aller formelhaften Schlußwendungen mehr und mehr verschmähenden Melodik.

Daß die Ausdehnung der thematischen Arbeit der Form größere Einheit geben muß, folgt schon daraus, daß alle reinmusikalische Einheit auf Wiederholung beruht, die thematische Arbeit aber zum weitaus größten Theil unter diese fällt. Aus der größeren thematischen Einheit ergiebt sich auch die Verwandtschaft mit dem contrapunktischen Stil in höherem Grade, als aus der häufigen Berührung contrapunktischer Satzweise.

Orcheſter.

Wie die Form, fand Beethoven auch das Orcheſter vor, und zwar in einem Zuſtande lebhaften Dranges nach Vervollkommnung, der auf die Technik aller Inſtrumente fördernd einwirkte. Hatte man früher Mozart's Anſprüche kaum befriedigen können, ſo verlangte man jetzt nach ſchwierigeren Aufgaben. Beſonders waren es die Mittelſtimmen des Streichquartetts: zweite Violine, Bratſche, Violoncell, welche Mozart nicht allein ſchwach, ſondern auch ſchlecht beſetzt vorfand. Dieſe hatten ſich nun durch das praktiſche Bedürfniß und die künſtleriſche Neigung zu viel größerer Leiſtungsfähigkeit entwickelt. Hier knüpfte Beethoven an, pflegte und entwickelte das vorgefundene Streben im idealen Sinne, und ſtellte allmählig in den Stimmen der Streichinſtrumente völlig gleichberechtigte Organe hin, während man von Mozart's Streichorcheſter noch, wenn auch übertreibend, ſagen kann, es entbehre der Mittelſtimmen. Dem größeren Reichthum der einzelnen Stimme muß aber auch ein größerer Raum entſprechen: ſo gewinnt durch das Raumbedürfniß der Mittelſtimmen die erſte Geige an Höhe, der Baß an Tiefe. Ein ſo ausgedehntes Quartett verlangt größere Fülle und Ausdehnung auch des übrigen Orcheſters. Die Beſchränkung der Symphonie auf eine Flöte, auf Oboen oder Clarinetten hört auf. 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotts bilden den regelmäßigen Beſtand an Bläſern. Die Zahl der Hörner ſteigt in der Eroica-Symphonie auf drei, in der Neunten auf vier. Neben Trompeten und Pauken treten zuweilen auch Poſaunen auf, und gelegentlich vervollſtändigt ſich das ſymphoniſche Orcheſter durch Piccolflöte, Contrafagott, ja ſelbſt große Trommel und Triangl. Dieſe Vermehrung der Orcheſterinſtrumente in der Symphonie hätte auch ohne Beethoven ſtattgefunden, aber durch ihn, beſonders durch ſeine thematiſche Ausbildung

des Streichquartett's, ist sie, über die bloß äußerliche Anhäufung hinweg, zu einer künstlerisch idealen, weil innerlich motivirten, Schöpfung geworden.

Thematisch-Coloristischer Stil.

Was beim Vergleich Beethoven's mit seinen Vorgängern sofort ins Ohr fällt, ist sein klangvollerer Satz. Schon in Tänzen und Variationen, welche vermuthlich vor Opus 1 geschrieben sind, bemerkt man Spuren desselben. Er beruht nicht allein auf der größeren Fülle im Gebrauch der Harmonie, sondern auch auf der größeren Mannigfaltigkeit, die sich aus diesem Gebrauch ergiebt. Auch auf diesem Gebiet erweiterte Beethoven den Kreis des Schaffens seiner Vorgänger, und hier gerade am auffälligsten, weil er die Klangfarbe von dem stereotypen Gebrauch derselben befreite. Obgleich er auch hier Vorarbeit fand, gab er doch der Musik eine neue Richtung, nicht nur des Schaffens, sondern auch des Aufnehmens; denn die musikalisch gebildete Gesellschaft folgte ihm und machte eine neue Schule des Hörens durch, richtete ihre ästhetische Theilnahme auf eine neue, bisher nur eben berührte Seite der Tonkunst. Dadurch wurde der Stil der Klangfarbe, der coloristische Stil, begründet, den Beethoven selbst zu abgeschlossener Vollendung brachte, der aber auf Grund mannigfacher Veränderungen der Instrumente und ihrer Technik bei seinen Nachfolgern eine Neugestaltung erlebte, und, verbunden mit dem Reichthum der Harmonik, das specifisch „Moderne" in der Musik ausmacht. Dadurch besteht zwischen Beethoven und Mozart ein ähnliches Verhältniß, wie in der Malerei zwischen Correggio und Rafael, deren erstgenannter in seiner Kunst das rein coloristische Element ebenfalls zuerst zu stilistischer Bedeutung erhob.

Der coloristische Stil vervollkommnet sich in Beethoven's

Schaffen von Werk zu Werk; anfangs für das Klavier, findet er ihn für den Orchestersatz, wo er seine glänzendsten Triumphe feiert, endlich auch für das Streichquartett, welches demselben die meisten Hindernisse bietet. Da sich die Mannigfaltigkeit des Colorits zwischen dem dunkelsten Schatten und dem hellsten Licht bewegt, so kann man, unter den Klaviersonaten, jenen vielleicht der Fmoll-Sonate („appassionata") op. 57, dieses der Cdur-Sonate op. 53 zusprechen. Die „Concerte" repräsentiren schon an sich die glänzende Seite der Kunst, das glänzendste unter denen Beethoven's ist wohl das Esdur-Concert, das letzte, erschienen 1811. Von den Symphonieen strahlt die siebente, Adur, im hellsten Licht, während die neunte, Dmoll, die tiefsten Schatten zeigt, im letzten Satze, mit Chor, aber alle andern Werke Beethoven's an Glanz übertrifft. Die große Messe, op. 123, welche dem Reichthum des Orchesters den des Vocalsatzes hinzufügt, zeigt die coloristische Mannigfaltigkeit des Meisters im hellsten Licht. Von der figurativen Ausartung der älteren Instrumentalmusik (S. 123) hatten zwar Haydn und Mozart die Kunst im Großen und Ganzen befreit; es war aber ein Rest geblieben in der zuweilen hervortretenden Scheu vor größeren Tonlängen im Violin- und Klaviersatz. Auch diesen Rest von Manier beseitigte Beethoven und gab den genannten Instrumenten das Recht des Gesanges zurück.

Faßt man alles hiermit über die Technik des großen Tonhelden Gesagte zusammen, so ergiebt sich aus den unterscheidenden Merkmalen im Vergleich mit allen anderen Meistern als passendste Bezeichnung des Beethoven'schen Stiles die des thematisch-coloristischen, dem auch das Schaffen seiner hervorragendsten Zeitgenossen und Nachfolger, wenn auch nicht bei allen mit gleicher Consequenz der Entwickelung, angehört. Dieser Stil erwächst aus dem der unmittelbaren Vorgänger durch eine allseitige Erweiterung, welche ebenso dem Streben

in die Zukunft, als dem Zurückgreifen in die Vergangenheit entſpringt. Einer ſolchen Technik muß auch der Inhalt des Schaffens entſprechen, wenn anders nicht ein Mißverhältniß zwiſchen Form und Inhalt ſtattfinden ſoll, wie es bei Künſtlern nie, bei Unkünſtlern ſtets der Fall iſt. So erſcheint uns denn auch der Stimmungskreis der Beethoven'ſchen Muſe als ein gedehnter, über alles individuelle Maß hinaus Leid und Luſt der geſammten Menſchheit umfaſſender. Das ganze Leben dieſes Tonhelden war nicht ihm ſelbſt gewidmet, ſondern den Kämpfen und Siegen, dem Sehnen und Hoffen der Menſchheit, zuletzt der Reſignation und dem Hinweis auf ein beſſeres, irdiſchem Streben entzogenes Daſein.

Beethoven's Zeit.

Eine ſolche Leiſtung können wir uns nur denken auf Grund eines großen, die Schranken der Individualität und des gemeinen Egoismus weit überragenden Charakters. Und welche Einflüſſe hatten dieſen Charakter gezeitigt?

Als Mozart in Armuth und Dunkel ſtarb, wurde ihm doch eine göttliche Gnade zu Theil, die nämlich: den Umſturz alles Beſtehenden, worauf er ſein Goethe-Ideal der individuellen Vollendung gebaut hatte, nicht zu erleben. König Ludwig's Ende, Marie Antoinette's ungeſühnter Tod blieben ihm erſpart, ihm, der als kleiner Knabe in kindiſchem Entzücken über die Liebenswürdigkeit der unglücklichen Prinzeſſin geſagt hatte: „Die will ich heirathen". Auf Beethoven's empfänglichſte Jahre aber wirkten dieſe Ereigniſſe mächtig ein.

Der Schutz der abſoluten Monarchie, das „privilège royal" mit dem „car tel est notre plaisir", hatte den Geiſtern doch eine größere Freiheit des Gedankens gewährt, als es zu ertragen vermochte. Die Geiſtesfreiheit erhob ſich alsbald zu einem Selbſtbewußtſein, welches die ehemals ſchützenden Schranken um-

zureißen drohte. In Voltaire, Diderot, Rousseau, Friedrich II., Lessing u. a. bildete sich eine Kette von starken Geistern, welche mit kritischem Scharfsinn alles Bestehende dem Richterspruch der menschlichen Vernunft unterwarfen. Kant, Goethe und Schiller reihten sich ihnen an, ersetzten aber das verlorene Paradies durch einen reinen und erhabenen Idealismus. Auch Beethoven, wiewohl er sich nie dem Atheismus näherte, muß diesen starken Geistern hinzugezählt werden. Sein großes Herz schlug nicht nur warm für den leidenden Theil der Menschheit, sondern verlangte auch stürmisch von der irdischen Gerechtigkeit Abhülfe seiner Leiden. In diesem Sinne war er ein Freund der französischen Revolution, und mochte selbst einen Theil ihrer Greuel als wohlverdiente Strafe der Tyrannei in Schutz nehmen. Um die Zeit seiner Geburt war es, wo Goethe's Werther und Götz von Berlichingen die gesammte Gesellschaft Deutschlands in Aufregung versetzten. In seine Knabenjahre fällt das, mit noch gewaltigeren Erschütterungen verbundene Erscheinen von Schiller's Räubern, in welchen ein mit Welt, Menschen und Bühne unbekannter junger Mann durch ein Drama von vollendeter Technik der Gesellschaft unversöhnlichen Krieg erklärt. So lange wüthete der Sturm nur auf dem Papier, aber näher und näher rückte der Moment, wo sich Tinte in Blut verwandeln, und die wildeste Phantasie hinter der entsetzlichen Wirklichkeit zurückbleiben sollte. Daß ein großes treues Herz, eine gewaltige Willenskraft und ein umfassender Geist wie Beethoven's alle Ereignisse und Kämpfe seiner Zeit innerlich durchmachte, ist kein Zweifel, und seine Werke legen dem Einsichtigen Zeugniß davon ab. Daher fühlen wir uns bei ihrem Anhören über die Schranken der Individualität gehoben und, wie von Haydn's Werken erfreut, von Mozart's entzückt, so von Beethoven's begeistert und erschüttert. Mit Schiller erkennt Beethoven selbst in dem Ideal der „persön-

lichen Vollendung" noch den Egoismus, und verlangt von der Gesellschaft den Nachweis ihrer sittlichen Berechtigung. Sein Ideal ist, wie Schiller's, die Vollendung der Menschheit auf Grund geläuterter Sittlichkeit. Nur ein so angelegter, von Sittlichkeit durchdrungener Geist konnte über Mozart hinausgehen, wie nur Schiller nach Goethe Deutschlands Dichter werden konnte.

Leben.

Ludwig van Beethoven wurde 1772 in Bonn in einer musikalischen Familie geboren. Sein Großvater war daselbst als Kapellmeister ein hochgeachteter Mann gewesen, sein Vater war Kirchensänger, leider dem Laster des Trunkes ergeben, welches er merkwürdiger Weise von der „Mutter" geerbt hatte. Dieser traurige Umstand mußte schon dahin wirken, Beethoven's ohnehin tiefes Gemüth nach innen zu lenken. Was aber den großen Mann ganz und gar auf sich selbst verwies, war das für einen Musiker zwiefach tragische Schicksal der Taubheit, welches ihn schon früh (im 26. Jahre) befiel, später aber in immer höherem Grade wiederkehrte. War er schon durch tiefes Empfinden und geistiges Schaffen der Gesellschaft entfremdet, so wurde diese Entfremdung in Folge seiner Krankheit eine völlige. Seine musikalische Phantasie konnte aber dadurch keinen Schaden nehmen. Vielmehr ist das Unglück, welches ihn ganz und gar nach innen wies, der Tiefe seiner Schöpfungen zu Gute gekommen. 1793 erwählte er Wien zu seinem bleibenden Wohnsitz. Trotz der Erschütterungen, die ihm die Revolution bereiten mußte, gab er sein politisch-sociales Ideal nicht auf. Vielmehr hoffte er, als der Stern Napoleons im Aufgehen war, dieser würde die ganze civilisirte Welt in ideale Republiken eintheilen, und war eben im Begriff, die Eroicasymphonie seinem Helden zu widmen, als dieser sich als nur eine neue Species von

Tyrannen entpuppte. Beethoven vernichtete die Widmung, blieb aber seinen demokratischen Ansichten treu. Obgleich vom Hofe und der Aristokratie gehätschelt und mit diesen vorzugsweise verkehrend, machte er doch aus seinen Gesinnungen kein Hehl, liebte es auch, dieselben gelegentlich verletzend zur Schau zu tragen, wodurch er Goethe's Freundschaft verscherzte. Je weniger die bestehenden Verhältnisse ihn zu befriedigen vermochten, desto tiefer verschloß er sich in sich selbst, desto mehr gewann in späteren Jahren sein Ideal einen transcendenten Charakter. Die Regungen der Menschenseele schienen ihm nicht mehr zu genügen, auf dem dunklen Wege des tiefsten Versinkens in sich selbst gelangte er zum Urquell der Weltschöpfung, dem geheimnißvollen Schooß aller Dinge, der auch im Herzen jedes Einzelnen webt. Die durchaus sittliche Richtung des Beethovenschen Genius spricht sich auch in der Wahl des Stoffes seiner einzigen Oper „Fidelio" aus, deren Inhalt todesmuthige Gattentreue im Kampfe mit brutaler Tyrannei ist.

Infolge eben dieser sittlichen Weltanschauung nahm er Anstoß an den Stoffen der italienischen Opern Mozart's, gerade wie Schiller in seinen berühmten Recensionen an Bürger's Gedichten und Goethe's Egmont. — Ueber Clementi und Cherubini sprach er sich wiederholt günstig aus, weil diese seinem thematisch-coloristischen Stil manche Anknüpfungspunkte boten. (S. 147.) Seiner Sympathie für Goethe konnte er keinen schöneren Ausdruck geben, als durch seine Composition von: „Kennst du das Land" und durch die Egmontmusik. Daß aber die innerste Seelenverwandtschaft ihn zu Schiller gesellte, spricht sich auch darin wieder aus, daß Beethoven in der neunten Symphonie, nachdem er, in die tiefste Tiefe des Seelenlebens hinabgestiegen, gleichsam das Urwalten der Natur gemalt hatte, nach dem Worte ringend, welches mit dem Lichte des Bewußtseins die dunkle Tiefe erhellen sollte, kein anderes als ein Schiller'sches finden konnte.

Weber.

Neben Beethoven's Sonne leuchten mit kaum minderem Glanz die Sterne Carl Maria von Weber's (geb. 1786) und Franz Schubert's (geb. 1797). War Beethoven zu wähleriſch, um einen zweiten Operntext von der nöthigen ſittlichen Reinheit und dramatiſchen Gewalt zu finden, ſo war Weber beſtimmt, den reichen Schatz der Romantik für die Oper zu heben. Selbſt Sprößling eines alten Rittergeſchlechtes, welches im XIII. Jahrhundert in den Reichsfreiherrnſtand erhoben wurde, durch die Lebensweiſe ſeines Vaters, der herumziehender Theaterdirektor war, an die Bühne gewieſen und an das Abentheuerliche gewöhnt, von mannigfaltigen Geiſtesgaben, als Schriftſteller und Erfinder thätig, durch ſein Talent frühzeitig Klaviervirtuoſe und Componiſt, hat er den höchſten Ruhm durch ſeine drei romantiſchen Opern: Freiſchütz, Euryanthe und Oberon erworben. Im „Freiſchütz" dienen die Nachklänge der Romantik, wie ſie noch in die Neuzeit hineindringen, dazu, die ganze Tiefe und Reinheit des deutſchen Gemüthes, im Naturleben des Waldes und Dorfes, der Tonkunſt zu erſchließen, und Geſtalten, wie „Max" und „Agathe" ſind keinem anderen Tondichter gelungen. Der Erfolg dieſer Oper in Deutſchland war beiſpiellos. „Euryanthe" wendet ſich ganz und gar romantiſchen Anſchauungen zu und blieb deshalb größeren Kreiſen immer etwas fremd. „Oberon" iſt zwar ungleich farbenprächtiger und ſchon durch die Aufnahme des humoriſtiſchen Elementes volksthümlicher, hat aber den Eindruck des „Freiſchütz" doch nicht erreichen können. In der Technik ſteht Weber, ohne abhängig zu ſein, auf Beethoven's Standpunkt. Dem Orcheſter hat er vielfach ganz neue Klänge abgewonnen, beſonders hat er das Waldhorn und die Clarinette zu noch größerem Dank verpflichtet als Beethoven. Den Opern Weber's ſchließt

sich die „Preziosa"-Musik ebenbürtig an. Seine zahlreichen Klavierkompositionen zeigen aber nicht gleiche Lebenskraft wie die Beethoven's. Doch erhalten sich viele in allgemeiner Gunst, wie „Fmoll-Concert, Aufforderung zum Tanz, Polonaisen in E und Es" u. a.

Schubert.

Vertrat Weber gewissermaßen den Beethovenstil d. i. den Stil der vollendeten Instrumentalmusik in der romantischen Oper, so war dagegen Schubert (geb. 1797) der Beethoven des Liedes. Alles, was Beethoven für die großen Formen der hohen Instrumentalmusik gethan hat, ist durch Schubert der, ihrer Natur nach eng begrenzten Form des gesungenen Liedes mit Klavierbegleitung zu Theil geworden. Der Gesammtkreis alles Vorstellens und Empfindens, soweit es dem Liede in seiner größten Mannigfaltigkeit der Form zukommt, hatte sich der Phantasie dieses Tondichters dermaßen erschlossen, daß er nie irgend eine Lücke des künstlerischen Vermögens zeigt und alle Leistungen der größten Vorgänger, Mozart und Beethoven nicht ausgenommen, in Schatten stellt. Im Klaviersatz zeigt sich Schubert auf diesem Gebiet Beethoven ebenbürtig, in der Behandlung des gesungenen Wortes ihm überlegen. Doch bleibt auch ihm immer die Composition Hauptsache, nie macht er sich zum Diener der Gefallsucht des Sängers, wodurch die untergeordneten Lieblinge der Liedersänger sich Freunde erwerben. Von dem harmlos kindlichen und doch so bestrickenden „Sah ein Knab' ein Röslein stehn" bis zu den gewaltigen „Atlas" und „Doppelgänger" giebt es kaum ein Stimmungsbild, welches sich seiner rastlosen Arbeitsfreudigkeit entzogen hätte. Worin er aber alle übertrifft, das ist die Kunst, durch Harmonie und Modulation dem Gedanken eine Stimmungstiefe zu verleihen, die zuweilen einem einzigen Wort die erschütterndste Macht des musikalischen Ausdrucks zu Gebote stellt.

Als Instrumentalcomponist hat Schubert gleichfalls Großes geleistet. Sein Streichquartett Dmoll, Quintett Cdur, Cdursymphonie, Cdurphantasie, manche größeren und kleineren Klavierstücke zählen zu den Perlen der Instrumentalmusik. Doch ist hier die Ueberlegenheit Beethoven's zu groß, besonders in der Form und in der Intensität der Themenbildung, als daß nicht Schubert neben ihm etwas breit, unbestimmt und redselig erscheinen müßte.

Die drei großen Meister der Beethovenperiode starben in drei aufeinanderfolgenden Jahren. Weber 1826 in London, 40 Jahre alt, Beethoven 1827 in Wien, 55 Jahr alt, Schubert 1828 ebendaselbst, erst 31 Jahre alt, der am jüngsten gestorbene unter unseren großen Meistern.

Nachfolger.

Jenes Ideal, welches der deutsche Geist, durch Luther, Friedrich II., Lessing, Goethe, Schiller gezeitigt hatte, war in der Musik durch die genannten großen Meister, zuletzt durch Beethoven, umgeben von Weber und Schubert, zum Ausdruck gelangt. Die Weltgeschichte schritt jetzt zur Verwirklichung des Ideals. Im ersten Angriff erzeugte diese die Schreckgestalten der französischen Revolution, die verheerenden Kriege Napoleon's, sowie die jetzt und noch lange währenden Schwankungen im inneren und äußeren Leben der Völker. In der Musik selbst konnte sich das Ideal nicht noch einmal von neuem aussprechen. Es blieb daher dieser Kunst nichts übrig als Wiederholung, Combination, Erwerbung neuen Gebietes der Wirksamkeit. Ein dem inneren Wesen nach Hinausgehen über Beethoven in der Musik an sich hat also bis jetzt nicht stattgefunden, wohl aber ein Ueberbieten in einzelnen Zweigen und Anwenden seiner Kunst auf neue Gegenstände.

Mendelsſohn.

Felix Mendelsſohn, geb. 1809, geſt. 1847, zeigte in ſeiner Kindheit dieſelben wunderbaren Anlagen, wie Mozart. Aber ſchon die Jugendarbeiten beider zeigen den charakteriſtiſchen Unterſchied, daß Mozart mit unerhörter Energie ein neues Ideal verfolgt, während Mendelsſohn, deſſen Ideal bereits als Vorbild Geſtalt gewonnen hatte, geſchickt nachahmt. Mendelsſohn erkannte indeſſen bald, wo ſeine Meiſter noch freies Feld gelaſſen hatten. Das Oratorium hatte zwar durch Bach und Händel ideale Geſtalt gewonnen, aber es fehlte ihm der moderne Orcheſterſatz und die Freiheit der rhythmiſchen Conſtruktion. Andrerſeits hatten Haydn's große Cantaten, welche von dieſen Mängeln frei waren, zu wenig den Charakter der Kirchenmuſik. Auf dieſem Gebiet ſchuf denn auch Mendelsſohn, getragen von wahrem und innigem Chriſtenglauben, ſeine umfaſſendſten Werke: „Paulus“ und „Elias“, in welchen er mit der Jugendfriſche Mozart's Beethoven's Farbenpracht, Bach's und Händel's Kunſt des Contrapunktes und Chorſatzes, ſoweit es ihm gegeben war, mit großem Glück verband. In der Inſtrumentalmuſik hielt er einen mittleren Standpunkt zwiſchen Mozart und Beethoven inne, wie ſeine Symphonieen und Concerte beweiſen. Im „Sommernachtstraum“, in der „Walpurgisnacht“ und anderen bedeutenden Schöpfungen führte er die, von Weber ſoeben begründete Richtung, die Muſik auf romantiſche Stoffe anzuwenden, weiter. Eine Oper zu ſchreiben verhinderte ihn ſein früher Tod. Was von der „Loreley“ vollendet wurde, ſteht auf der Höhe der übrigen Werke des edlen Meiſters, hätte aber ebenfalls nur eine erwünſchte Bereicherung der alten, keine neue Richtung ergeben. Seiner „Antigone“ iſt im erſten Vortrag Erwähnung geſchehen. Daß Mendelsſohn für ſein großes Talent keine entſprechend großen,

in die Zukunft weisenden Aufgaben finden konnte, mag zu seiner frühen, in seiner leiblichen Entwickelung kaum begründeten Auflösung beigetragen haben.

Schumann.

Robert Schumann, geb. 1810, gest. 1856 war nicht in gleichem Grade wie Mendelssohn musikalisch prädestinirt und entwickelte sich später als dieser. Da er auch der materiellen Glücksumstände seines Rivalen entbehrte, kam er erst nach ihm zu Ansehen und Verbreitung. Künstlerisch bildete er sich durchaus nach Beethoven, besonders übten dessen letzte Werke entscheidenden Einfluß auf Schumann's Schaffen. Wenn jene uns auf eine andere Welt hinweisen, so schmeichelt uns Schumann gewissermaßen in das Diesseits zurück. Er geht mit Beethoven, aber nur bis zu den Pforten, welche die beiden Reiche trennen. Auch bei der Aneignung des romantischen Stoffes, der durch die romantische Schule der Poesie in Deutschland gegeben war, bleibt er seinem Meister treu. Ueberhaupt vermeidet er das Schwanken von einem Vorbild zum andern ganz und gar, und gewinnt dadurch Einheit des Stiles und Abwesenheit der Manier. Seine Begabung ist im allgemeinen mehr extensiv als intensiv, was sich in seiner einzigen Oper: „Genovefa" am meisten bemerkbar macht. Dagegen glaubt man in der Manfred- und Faust-Musik zuweilen dem Genius Beethoven's gegenüber zu stehen. In der Symphonie erreicht er Mendelsohn's Farbenpracht und Plastik nicht, bewahrt aber die oben erwähnten Vorzüge. Seine Klaviercompositionen und seine Lieder gewinnen immer mehr Boden bei den gebildeten Musikfreunden. Auch Schumann scheint unter dem Widerspruch seines eminenten Bethätigungsdranges und dem Mangel eines ganz dessen würdigen Objektes schwer gelitten zu haben. Er wurde zwar älter als Mendelssohn,

aber die letzten Jahre seines Lebens wurden von den Schatten des Wahnsinnes verdunkelt.

Nachdem Schubert einmal dem Liede die höchste Weihe ertheilt hatte, haben nicht nur Mendelssohn und Schumann auf ihren Wegen sein Werk fortgesetzt, sondern fast alle gediegenen Componisten aller Länder haben in seinem Sinn den allgemeinen Liederschatz bereichert. In der Prägnanz des harmonischen Ausdrucks hat ihn keiner erreicht. Doch kommt ihm Carl Löwe, der berühmte Meister der Ballade, zuweilen sehr nahe.

Romantik.

Häufig bezeichnet man Mendelssohn und Schumann, sowie deren Geistesverwandte, Schüler und Nachahmer als Romantiker. Nicht selten wird diesen auch Schubert, zuweilen Weber, von Einzelnen sogar Beethoven zugezählt. Mit keinem Begriff wird in der Kunstlehre und im Kunstleben größerer Mißbrauch getrieben, als mit dem der Romantik. Zur Verwirrung desselben hat leider nach Kräften beigetragen unser großer Jean Paul in seiner sonst alles Ruhmes würdigen Vorschule der Aesthetik. Solcher Dunkelheit gegenüber konnte sich der Lichtfordernde Goethe kurz entschließen, das Romantische für das Kranke zu erklären. Das Romantische hat indessen einen ganz bestimmten Begriff, den festzuhalten gegenüber der allgemeinen Verwirrung des Sprachgebrauchs für die Gesundheit unseres Denkvermögens von Wichtigkeit ist.

Romantik ist die Vereinigung des Christenthums mit den Resten der Naturreligionen des Heidenthums zu einer eigenthümlich gemischten Weltanschauung in der Vorstellung des Mittelalters. Jeder andere Gebrauch des Begriffes ist übertragen, und ist falsch übertragen, wenn er keinen augenfälligen Berührungspunkt mit dem

Grundbegriff bietet. Soweit nun die Romantik der Vorstellung angehört, kann sie überhaupt nicht musikalisch werden, denn die Musik hat es mit dem Seelenleben außerhalb oder unterhalb der Vorstellung zu thun. Es wird aber dem romantischen Vorstellungskreis ein Stimmungskreis entsprechen, der musikalisch darstellbar ist. So gehört z. B. zu dem romantischen Vorstellungskreise die leibliche Erscheinung des Ueberſinnlichen im Wunder. Das bis zur Verzückung sich steigernde Entzücken, das Sichselbstaufgeben in innigster Hingebung an das Heilige, welches diese Erscheinung begleitet, kann, soweit es Empfindung ist, musikalischen Ausdruck finden, und hat ihn durch Wagner im 1. Akt des Lohengrin gefunden. Ob diese Empfindung aber an sich durchaus an das Romantische gebunden ist, läßt sich bezweifeln. Sie scheint uns im Religiösen bei den deutschen Componisten des XVII. Jahrhunderts und bei Seb. Bach zu begegnen. Die gegenwärtigen Roman- und Theater-Schriftsteller sind unabläſſig bemüht, diesen Stimmungskreis von der romantischen Vorstellung abzulösen, wie Schiller im „Demetrius", als einem beabsichtigten Seitenstück zum „König Oedipus", bemüht war, die antike Tragik von der Vorstellung des Fatum's zu befreien.

Die Erörterung, wie weit man hiernach berechtigt ist, die genannten Meister als Romantiker zu bezeichnen, würde zu weit führen. Soviel ergiebt sich aus dem Mitgetheilten, daß zur Evidenz der Romantik die Vorstellung gehört, und daß nicht der Musiker, sondern der Dichterkomponist, dessen Phantasie Vorstellung und Empfindung gleichermaßen und in eins verschmolzen beherrscht, hier die Palme verdient. Der Dichterkomponist der Romantik aber ist

Wagner.

Richard Wagner, geboren 1813 in Leipzig, fand die Oper in einem wenig beneidenswerthen Zustande vor.

Rossini hatte die Mozart'sche Oper mit virtuoser Routine von neuem zur Dienerin der Gesangskunst gemacht und damit die Zeiten eines Hasse wiedererweckt. Als sich die Welt hieran gesättigt hatte, gab Auber, durch seinen echt französischen Esprit der Oper neue Anziehungskraft, that aber mit Rossini's Nachfolgern: Bellini, Donizetti u. A., den bedenklichen Schritt zur Tanzmusik, den Rossini noch zu vermeiden wußte. Meierbeer, dessen Sinn vorzüglich auf äußeren Erfolg gerichtet war, folgte erst dem Rossini, schloß sich dann an Auber an, dessen französische Theatertechnik er mit Weber's deutscher Romantik zu vermischen suchte, beutete darauf, durch die Erfolge der „Stummen von Portici" bestimmt, die politischen Leidenschaften aus, übertraf aber seine Vorgänger in der auf emsigstem Studium der deutschen Meister beruhenden Kunst des Vocal- und Instrumentalsatzes, sowie in der Herausarbeitung des scenischen Effektes.

Dieser, nicht eben künstlerischen, aber desto geräuschvolleren Entwickelung gegenüber traten die treuen deutschen Bestrebungen Marschner's (Templer und Jüdin, Hans Heiling, Vampyr), Schumann's (Genovefa) und selbst Lortzing's (Czaar und Zimmermann, Waffenschmied, Undine), sehr inden Hintergrund; auch Spontini's doch wenigstens männliche Kunst mit ihren napoleonisch-militärischen Rhythmen und ihren noblen Recitativen mußte davor weichen.

So fand Wagner die Oper vor und griff zuerst nach einem großen historischen Stoff im Rienzi, den er nach Bulwer's berühmtem Roman bearbeitete. Er selbst befand sich der Oper gegenüber in ähnlicher Lage, wie sein Held dem

herabgewürdigten Vaterlande gegenüber. Während der Ausführung wurde er sich der romantischen Richtung seiner Phantasie bewußt. Dieser blieb er treu im „fliegenden Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin." Im Tannhäuser, den er in gleichem Lebensalter schrieb, wie Mozart den Don Juan, stehen sich die beiden Elemente der Romantik, Christenthum und Heidenthum, der Pabst und Frau Holda, gegenüber, gleichzeitig die Venus urania und die Venus vulgivaga. Im Lohengrin erscheint die Verschmelzung der beiden Elemente der Romantik am innigsten. Aber ihr innerer Dualismus führt zu einer Scheidung. „Tristan und Isolde", in welchem Drama jede irdische Sehnsucht als Sehnsucht nach dem Nichtsein dargestellt wird, bleibt von allen christlichen Einflüssen frei. Im „Ring des Nibelungen", dem Bühnenfestspiel von vier Abenden, verfolgt Wagner die Gestalten der Romantik ebenfalls auf ihr Urgebiet in der rein heidnischen älteren Eddasage. Die gewaltige, nunmehr ebenfalls siegreich durchgedrungene dramatische Dichtung schließt mit dem Hinweis auf die Religion der Liebe, zeigt also, wie das nordische Heidenthum aus seinen eigenen Leiden und Kämpfen die Reife für die göttliche Botschaft der Erlösung erworben hat. Im „Parsifal" stellt sich die Berührung der beiden Elemente der Romantik dar. In den „Meistersingern" erscheint die Romantik durch die vom geläuterten Christenthum getragene Liebe zum deutschen Vaterlande überwunden. So erschöpft eigentlich die Gesammtheit der Wagner'schen Musikdramen den romantischen Stoff, und es ist nicht schwer, aus ihnen einen geschlossenen Kreis zu bilden, wie er in der gesammten Kunstgeschichte nicht seinesgleichen hat.

Der Musik an sich hat Wagner im Verfolg seines Strebens an bestrickenden harmonischen, thematischen und coloristischen Combinationen reiche Gaben gespendet. Durchaus originell erscheint er auf jedem Gebiet seiner künstlerischen Wirksamkeit.

Im Tannhäuser und Lohengrin herrscht der absolute Wohlklang des Dreiklanges, in den späteren Werken nimmt die Dissonanz einen größeren Raum ein. Die von ihm neu geschaffene Technik des musikalischen Drama's und die Art, wie er darin die Beethoven'sche Thematik in Wirksamkeit setzt, ist ohne Zweifel eine der staunenswerthesten Leistungen des menschlichen Geistes überhaupt, ebenso groß und kühn in der Idee, wie vollendet in der Durchführung.

Sein Kampf gegen die zur Geltung gelangten niederen Mächte des Kunstlebens war schwer und hart. Zwar vorwiegend in großen Verhältnissen lebend, mußte er doch auch Entbehrung kennen lernen; aber sein diamanthartes Wollen und Können, sowie die Verehrung Königs Ludwig von Baiern führten ihn zum Siege.

Eins haben die drei angeführten Meister persönlich unseren Klassikern voraus, nämlich den hohen Standpunkt der allgemein wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Bildung, welche freilich ihrer Natur nach der Vorstellung und dem Bewußtsein, nicht jener Tiefe des unbewußten Seelenlebens zu Gute kommt, aus welcher die Offenbarungen eines Bach und Beethoven stammen. Wagner fühlt dies tief, wenn er seinen Tristan dem Tage und dem Bewußtsein fluchen, nach Nacht und Unbewußtsein sich sehnen läßt.

Klaviercomponisten.

Die Vervollkommnung des Klaviers, besonders hinsichtlich der Klangfülle, wurde schon im vorigen Jahrhundert eifrig betrieben. Auch hier zeigte sich Friedrichs des Großen bahnbrechender Genius hülfreich durch Förderung der Silbermann'schen Instrumente. Der bedeutenden Bereicherung der Klaviertechnik durch Clementi wurde bereits gedacht. Hummel (1778—1837) vereinigte im Klavierspiel und Klaviersatz die

Vorzüge Mozart's und Clementi's. Der Umfang der Instrumente erweiterte sich, bei beständig zunehmender Klangfülle, bis zum c'''' nach oben, bis zum C nach unten, und erreicht jetzt volle sieben Octaven von A bis a''''. An Hummel schließen sich die berühmten Klaviermeister: Cramer, Czerny, Moscheles, Herz, Dussek, Field, Kalkbrenner, Bertini und Andere an. Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, später Rubinstein, Raff († 1882), Brahms u. A. zogen als Componisten Vortheil aus der Verbesserung des Instrumentes und der Methode.

Derjenige aber, der in originellster Weise das Klavierspiel und die Klaviercomposition mit neuen Ausdrucksmitteln bereichert hat und als Componist für sein Instrument als eine durchaus selbstständige Künstlerpersönlichkeit dasteht, ist

Friedrich Chopin,

1809 in Polen in einer französischen Familie geboren, durch Natur und Kunst an die große Pariser Gesellschaft gewiesen. Chopin war der Tondichter des Salons, wenn man diesen Begriff in seiner reichsten und besten Bedeutung nimmt. Ihm gelang es, durch kunstvolle Chromatik und Modulation die Starrheit der Taste gänzlich zu überwinden, so daß das Ineinanderübergehen der Töne, das Piangendo der Bläser, das Portament des Sängers, kaum mehr vermißt wird. Der Klaviersatz hat durch ihn eine Geschmeidigkeit gewonnen, welche früher mit dem starren Tastenmechanismus unvereinbar schien.

Es ist eine natürliche und leicht erklärbare Erscheinung, daß auf die Zeit der genialen Schöpferkraft die Zeit der genialischen Virtuosität folgt. Einen Mann hat unser Jahrhundert hervorgebracht, in welchem sich diese personificirt.

Franz Liszt,

geboren 1811 in Ungarn, wurde durch seine eminente Klaviervirtuosität bei reichen und vielseitigen Geistesanlagen frühzeitig ein Mitglied der tonangebenden und herrschenden Gesellschaftskreise. Innerhalb dieser hat er in Paris alle großen und kleinen Erschütterungen der politischen, religiösen und socialen Welt mitgemacht, ist gewandter Schriftsteller, schlagfertiger Dialektiker, Meister in der Kunst des gesellschaftlichen Lebens, vor allem aber in der Musik von einer Gabe der Aneignung, wie sie vielleicht nie ihresgleichen gehabt hat und in seinen vollendeten Arrangements, Transcriptionen, Paraphrasen, Instrumentationen und Phantasien glänzend zu Tage tritt. Diese Gabe der Aneignung, wie Goethe sagt: Anempfindung, ist vielleicht die höchste nächst dem producirenden Talent. Aber Liszt ist nicht bei ihr stehen geblieben, sondern zu eigenem reichen Schaffen fortgeschritten, und hat nicht nur für Klavier und für Orchester, sondern auch für die religiöse und eigentliche Kirchenmusik Bedeutendes geleistet, worüber objektiv zu urtheilen der Gegenwart nicht zusteht. Seine früheren Concertreisen waren Triumphzüge, wie sie größer keinem Schlachtensieger zu Theil geworden sind. Nichtsdestoweniger entsagte er um höhere Bestrebungen denselben und nur Auserwählten giebt er noch gelegentlich Proben seines unvergleichlichen Spieles.

Grenzen der Geschichte.

Von den zuletzt genannten Meistern wirken einige noch in frischer Schöpferkraft unter uns Lebenden. Damit ist der Geschichte ihr Ziel gesetzt. In unserer Zeit, der jetzigen Gegenwart, kann die Kunst nicht einen Centralpunkt der „Gesellschaft" bilden. Ihre Aufgabe ist, sich auszubreiten, ihre Kreise auszudehnen, in das Volk zu dringen. Die Gegenwart gehört den

materiellen Intereſſen. An die Stelle der abſoluten Monarchie, welche einſt dem Geiſte Schutz und Freiheit verlieh, ſoweit ſie wollte, iſt der Conſtitutionalismus getreten; das heißt: die „Geſellſchaft" trachtet nach der Herrſchaft. Dieſes Streben nimmt das öffentliche Leben mit allen guten und ſchlimmen Leidenſchaften in Anſpruch und übertönt die edle Stimme unſerer Kunſt. In den Hader der Parteien hinein erſchallt das Toben derjenigen, welche wiſſen, daß, wie auch die Würfel fallen, ſie immer die unterdrückte und beherrſchte Mehrheit ſein werden.

Schluß.

So bleibt denn unſere erſte Aufgabe, das Gewonnene zu erhalten, die reichen aufgeſpeicherten Schätze zu ordnen und vor drohender Entweihung zu bewahren. Mozart und Beethoven den Jüngeren frühzeitig an's Herz zu legen, das Verſtändniß für Bach und Händel vorzubereiten, von der Herrlichkeit vergangener Zeiten in den Werken eines Paleſtrina wenigſtens Kunde zu bringen, muſtergültige Aufführungen klaſſiſcher Werke zu veranſtalten, und hinlänglich Vorbereitete zu deren Beſuch zu veranlaſſen, das ſind die wichtigſten Aufgaben der Gegenwart, Aufgaben, denen ſich ganz beſonders die muſikaliſchen Lehranſtalten zu unterziehen haben. Denn das Ziel eines guten Unterrichts kann nur ſein, zu den Meiſtern hinzuführen, ihr Verſtändniß zu erſchließen. Jede andere Beſtrebung iſt eitel Narrheit und Zeitvergeudung.

Daneben wollen wir aber den Schöpfungen der Gegenwart, auch wenn ſie unter dem Druck der herrſchenden Zeitrichtung jenen der Vergangenheit nicht gleichzukommen vermögen, ein offenes Ohr und Herz entgegenbringen; beſonders wollen wir als Deutſche uns den Werken unſerer deutſchen Zeitgenoſſen, allen voran den hohen tondramatiſchen Beſtrebungen Richard

Wagner's nicht verschließen. Eigenes Urtheil aber und das Recht der Wahl sollen wir uns nicht verkümmern lassen und alles ablehnen, was uns herabwürdigen könnte.

Rückblick.

Im Dienste und unter dem Schutz der Kirche haben wir die Tonkunst zweimal zur Zeit Palestrina's im XVI. Jahrhundert, dann zur Zeit Bach's im XVIII. Jahrhundert das Höchste erreichen sehen. Gluck, Haydn, Mozart gediehen unter dem Schutze der absoluten Monarchie. Beethoven's Zeit kam, als diese in ihren Grundvesten erschüttert wurde.

Die Griechen kannten nur die Melodie, das Mittelalter schuf eine beschränkte Harmonik unter der Herrschaft gebundener Stimmführung. Bach, Händel, Gluck haben die Harmonik entwickelt. Durch Aufhebung auch der rhythmischen Fesseln die Musik ganz frei gemacht zu haben war erst das Werk Haydn's und Mozart's, welches Beethoven vollendete.

Da die rhythmische Freiheit naturgemäß auf dem Gebiet der reinen Instrumentalmusik — wo alle außermusikalischen Rücksichten fehlen — erkämpft wurde, so geschieht es mit Recht, daß man die drei letzterwähnten Tondichter gewöhnlich als Meister der Instrumentalmusik bezeichnet, wiewohl sie das in dieser Errungene sofort auch auf die anderen Kunstzweige übertrugen. Daß der Schwerpunkt von Beethoven's Lebenswerk in der Instrumentalmusik ruht, ist ja ohnedies keinem Zweifel unterworfen.

Wenden wir nun den Blick zurück auf den gesammten Verlauf der Musikgeschichte, so läßt sich diese leicht in zwei große Abschnitte: den monodischen (bloß melodischen) und den harmonischen theilen, und müssen wir uns, im Hinblick auf die vieltausendjährige Dauer des ersten, als noch im Beginn des zweiten stehend betrachten. Dieser selbst aber theilt sich zwanglos

in die harmonisch-melodische (Melodieen harmonisch verbindende) Periode des strengen Satzes (S. 46) und die melodisch-harmonische (Harmonieen melodisch verbindende) des freien [modernen] Satzes (S. 75).

Halten wir uns aber an die übliche Eintheilung der allgemeinen Geschichte, so können wir den Gesammtverlauf der musikalischen Entwickelung dem Wachsthum eines Baumes vergleichen, dessen mächtige Wurzel durch das Alterthum im Tonsystem geliefert wurde, dessen schlank emporstrebender Stamm durch den contrapunktischen Stil des Mittelalters vertreten wird, dessen Duft und Schatten spendende Krone aber, in drei große Zweige getheilt, die Entwickelung der freien contrapunktischen, der dramatischen und der Instrumental-Musik veranschaulicht. Als reifste Früchte aber prangen im dichten Laube die Werke unserer großen Meister, von deren Studium Keiner ablassen soll, dem die Wohlthat einer musikalischen Erziehung zu Theil geworden ist.

Namen-Verzeichniß.

Die römiſchen Ziffern bedeuten die Vorträge, die arabiſchen die Seiten.

Adam de la Hale II, 44 mit Compoſitionsbeiſpiel, IV, 91.
Agricola, III, 71.
d'Alembert, III, 76.
Alypius, I, 21.
Ariſtides Quintilianus, I, 21.
Ariſtoteles, I, 22. 24, u. der Dilettantismus, V, 119.
Ariſtoxenus, I, 20.
Auber, VI, 165.

Bach — u. Paleſtrina, II, 50, — 57, 60. Orgel, III, 65. Söhne, 65, 87, V, 126. — III, 83 bis 88, 91, u. Gluck, IV, 111. Sonate, V, 121, 122, rhythmiſche Gebundenheit, 123, u. Haydn, 125, u. Mozart, 129, — 144, Mozart u. Beethoven, 148 f., 164.
Barden, II, 55.
Beaumarchais, 138.
Beethoven — u. Olympus, I, 22, — II, 36, III, 66, und Gluck, IV, 113, und Haydn, V, 128, und Mozart, 130, 140, — 144. VI, 147 bis 156 ff.
Bellermann, I, 26.
Bellini, VI, 165.
Bertini, VI, 168.
Boëthius, I, 21.
Brahms, III, 66, VI, 168.
Bulwer, VI, 165.
Bürger, VI, 157.

Caldara, III, 88.
Calderon u. Mozart, V, 141.
Cariſſimi, III, 72. IV, 99, V, 122.
Chopin, III, 66, VI, 168.
Cherubini, VI, 147, 157.
Chineſen, I, 4 ff.
Cimaroſa, V, 144.
Clementi — u. Mozart, V, 133, — VI, 147, 157, 168.
Componiſten vor Paleſtrina u. Laſſus, II, 44, 48, von dieſen bis Bach u. Händel, III, 70 bis 72, Zeitgenoſſen u. nächſte Nachfolger dieſer, 87, 88, Operncomponiſten vor Gluck, IV, 92 bis 101, nach Gluck, 113, Inſtrumentalcomponiſten vor Haydn, V, 121 bis 123, Operncomponiſten nach Mozart, 144, VI, 165.
Corelli, III, 72, Sonate, V, 121.
Couperin, III, 72.
Cramer, VI, 168.
Czerny, VI, 168.

Da Ponte u. Mozart, V, 138 f.
Diderot, VI, 155.
Donizetti, VI, 165.
Dufay, II, 45, 47 f.
Durante, III, 88.
Duſſek, VI, 168.

Eberlin, III, 88.
Egypter, I, 4 ff., 24.

Field, VI, 168.
Franco von Cöln, II, 39, 43.
Frank, III, 71.
Friedrich der Große, III, 88, VI, 155, 167.
Friedrich Wilhelm IV., I, 24.
Frohberger, III, 71.
Fux, III, 76, 88, u. Haydn, V, 126.

Gabrieli, III, 70.
Gluck, III, 65, u. Stradella, 72, u. Peri, IV, 94, Compoſitionsbeiſpiel, 96, — **101** bis **113**, Sonatenform, V, 122, u. Mozart, 129, 134, 135, 137, — 144.
Goethe — u. Gluck, IV, 108, — 129, u Mozart, 130 f., 139, 141, 143, VI, 155, — 160.
Graun, III, 88.
Gregorius, II, 37.
Grell, III, 66.
Griechen, I, 8 bis **28**, II, 31, III, 63, IV, 91.
Guido von Arezzo, I, 20, II, **37** ff., 43.

Händel, II, 57, Orgel, 65, — **80** bis 83, u. Bach, 83 f., 86, IV, 91, u. Gluck, 101, 111, Sonatenform, 122; u. Haydn, 126, u. Mozart, 129, 137, — 144.
Hammerſchmidt, III, 71.
Haſſe, IV, 100, VI, 165.
Hauptmann, III, 78.
Haydn — u. Fux, III, 88, V, 123, **124** bis **128**, u. Mozart, 129 ff., 133 f, — 144, u. Beethoven, VI, 147 ff.
Heinrich von Oſterdingen, II, 56.
Herſchel, III, 74.
Hucbaldus, II, 39, 43.
Hummel, III, 66, VI, 167 f.

Jean Paul, VI, 163.
Inder I, 4 ff., 24.
Joſeph II. u. Mozart, V, 136, 138.
Josquin de Près, II, 48.

Kalkbrenner, III, 66 VI, 168.
Kant, VI, 155.
Keiſer, III, 88.
Kepler, III, 74.
Kiel, III, 66.
Kreutzer, III, 66.
Kücken, I, 5.
Kühnau, III, 71, Sonate, V, 121.

Lange, Frau, Mozart's Schwägerin, V, 137.
Laſſus u. die älteſte Tonkunſt, I, 24, II, **51** bis **54**, weltliche Muſik, 58, u. Mozart, V, 129.
Leo, III, 88.
Leſſing, V, 129, u. Mozart, 142 — VI, 155.
Liszt, III, 66, u. Bach, III, 87, VI, **169**.
Lortzing, VI, 165.
Lotti, III, 88, V, 123.
Ludwig II. von Baiern, VI, 167.
Ludwig XIV., IV, 99.
Lully, IV, **99**, u. Gluck, 103, 110 ff.
Luther, II, 48, 57, Choral 58 f., u. Bach III, 83, 86, — VI, 160.

Marcello, III, 88.
Marie Antoinette, IV, 103 f., VI, 154.
Marſchner, VI, 165.
Martin, V, 139.
Matthesſon, III, 76, 80, 88.
Meierbeer, III, 66, VI, 165.
Mehul u. Gluck, IV, 113.

Meiſterſinger, II, 56.
Mendelsſohn. Antigone. I, 24, — III, 66, u. Mozart, V, 131, — VI, **161**.
Metaſtaſio, V, 135, 137.
Milder-Hauptmann, Sängerin d. Iphigenie v. Goethe, IV, 108.
Minneſänger, II, 56.
Monteverde, III, 71, 99.
Moſcheles, III, 66, VI, 168.
Mozart, II, 36, 41 f., u. Paleſtrina, II, 50, — II, 60, — III, 66, 72, u. Peri, IV, 94, Compoſitionsbeiſpiel z. Geſchichte d. Oper, 97, u. Gluck, 102, 105. 109, 113, u. Haydn, V, 126 f., Mozart's Tod, 127, — **129** bis **144**, M.'s Frau, 137, u. Beethoven, VI, 147 ff., u. Bach, 148, u. Schubert, 159, u. Mendelsſohn, 161.
Mozart, Vater, V, 129 f.
Müller, Kapellmeiſter, V, 142.

Napoleon, I, 6, VI, 156, 160
Neſtroy, V, 142.
Neumark, III, 71.
Niederländer, II, 45.

Ockenheim, II, 48.
Olympus. I, 22.
Orpheus, I, 9

Pachelbel, III, 71.
Paleſtrina — u. d. älteſte Tonkunſt. I, 24, II, **48** bis **51**, u. Laſſus, 53, weltl. Muſik, 58, — 60. III, 64, 68 f., 71, 79, u. Händel, 82, u Bach, 83, 85, 88, u. Gluck, IV, 111, Metrik, V, 123, u. Mozart. V, 129.
Peri, IV, 92 ff., Compoſitionsbeiſpiel, 95, u. Gluck. 111.
Perikles, I, 25.
Perſer, I, 4 ff.
Piccini, IV, 106.
Praeneſtinus, ſ. Paleſtrina.
Praetorius, III, 70.
Purcell, III, 72.

Racine, IV, 104
Rafael — u. Paleſtrina, II, 48, u. Mozart, VI, 152.
Raff, III. 66, VI, 168.
Raimund, V, 142.
Rameau, III, 65. **73** bis **79**
Rochlitz, V, 141
Römer, I, 27.
Roſſini, VI, 165.
Rouſſeau, IV, 106, VI. 155.
Rubinſtein. III, 66, VI, 168.

Sachs, Hans, II, 57.
Shakſpere u. Mozart, V, 141.
Silbermann. VI, 167.
Salieri, IV, 109.
Scarlatti, III, 72, IV, 100, u. Gluck, 111.
Scarlatti, d. Jüngere, V, 122.
Schiller — u. Gluck, I V, 108, 112, V, 141, u. Haydn, V, 128, — 129, u. Mozart, 141, u. Beethoven, VI, 155, — 160, 164.
Schmidt, J. P., IV, 105.
Schubert, III, 66, u. Mozart, V, 131, VI, **159**, 168.
Schumann, III, 66, VI, **162**, 168.
Schütz, III, 70.
Sophokles, I, 25.
Spohr, III, 66, V, 129.
Spontini, IV, 113, VI, 165.
Stradella, III, 72.

Telemann, III, 88.

Verdi u. Peri, IV, 94, Compoſitionsbeiſpiel zur Geſchichte der Oper, 98.
Viadana, III, 71.
Voltaire, VI, 155.

Wagner — u. Griechen, I, 8, — II, 56, 57, — III, 66, u. Monteverde, 71,

u. Gluck, IV, 105, u. Mozart, V, 144, VI, 164, 165 bis 167.
Wagner, Johanna, in Glucks Orpheus, IV, 103.
Walther von der Vogelweide, II, 56.
Weber, I, 6, III, 66, u. Gluck, IV, 113, u. Mozart, 140, VI, 158, 168.
Willaert, II, 47 f., u. Scarlatti, III, 72.
Winterfeldt, v., III, 70.
Wölfl, III, 66,
Wolfram von Eschinbach, II, 56.

Zarlino, II, 42, 55, III, 67, 74, 78.

Druckfehler-Berichtigungen.

Seite 40, Zeile 5, statt Semimiema lies Semiminima.
„ 54 „ 15, setze ein Komma hinter „Affekte".

Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm), Berlin, Schönebergerstraße 17a.

Geschichte der Musik.

Sechs Vorträge

über

die fortschreitende Entwickelung der Musik in der Geschichte

von

Ludwig Bußler.

Berlin SW., 1882.

Verlag von Carl Habel.

(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.)

33. Wilhelm-Straße 33.

In demselben Verlage erschienen folgende Werke:

Deutschlands musikalische Heroen

in ihrer Rückwirkung auf die Nation.

Von

Emil Naumann.

Preis 75 Pfennige.

Das goldene Zeitalter

der

Tonkunst in Venedig.

Von

Emil Naumann.

Preis 1 Mark.

Zukunftsmusik

und

die Musik der Zukunft.

Von

Emil Naumann.

Preis 1 Mark 20 Pfennige.

Das

mathematische Harmonium.

Ein Hülfsmittel

zur

Veranschaulichung der reinen Ton-Verhältnisse

von

Gustav Engel.

Preis 1 Mark 50 Pfennige.

In demselben Verlage sind folgende Werke erschienen:

Praktische
musikalische Compositionslehre
in Aufgaben.

Mit zahlreichen, ausschließlich in den Text gedruckten Muster-, Uebungs- und Erläuterungs-Beispielen nach den Werken der ersten Meister systematisch-methodisch dargestellt

von

Ludwig Bußler.

Erster Band: **Lehre vom Tonsatz** (Preis broch. 12 Mark; geb. in Halbfr. 14 Mark). — I. Harmonielehre in 54 Aufgaben (Preis broch. 4 Mark). — II. Contrapunkt. a) Der strenge Satz in der musikalischen Compositionslehre in 52 Aufgaben (Preis broch. 4 Mark). — b) Contrapunkt und Fuge im freien (modernen) Tonsatz in 33 Aufgaben (Preis broch. 4 Mark).

Zweiter Band: **Freie Composition** (Preis broch. 12 Mark; geb. in Halbfr. 14 Mark). — I. Musikalische Formenlehre in 33 Aufgaben (Preis broch. 4 Mark). — II. Instrumentation und Orchestersatz in 18 Aufgaben (Preis broch. 8 Mark).

In Halbfranz und in Schulband gebundene Exemplare stets vorräthig.

Die Berliner Musik-Zeitung „Echo" sagt über dies Werk bei Erscheinen des letzten Theiles, der Instrumentation:

„Mit diesem neuen Werk schließt der um die methodische Darstellung der Compositionslehre hochverdiente Verfasser das Gebiet der Gesammtlehre ab. Was an den bereits früher erschienenen drei Werken zu rühmen war, die Klarheit der Darstellung, der logische und streng methodische Gang der Entwickelung, die treffliche Wahl der zur Erläuterung in den Text gefügten Beispiele aus den Schöpfungen der bedeutendsten Meister der Vergangenheit und Gegenwart, gilt auch von dem vorliegenden im hohen Grade. Die durchaus gesunde und natürliche Anschauung, auf welcher die Lehre des Verfassers beruht, der streng objective Standpunkt, welcher den Verfasser nach keiner Seite hin engherzig auftreten läßt, sind überdies Eigenschaften, die das Gesammtwerk in vortheilhaftester Weise kennzeichnen und Herrn Bußler das Zeugniß eines vorzüglich befähigten Lehrers ausstellen. Möge denn das ganze Werk die ihm gebührende ehrenvolle Aufnahme bei allen Musikern und Musikstudirenden finden, dem Verfasser aber sei für die treffliche Arbeit der Dank seiner unparteiischen Collegen ausgesprochen."

Partiturstudium.

Modulation der klassischen Meister

an zahlreichen Beispielen von

Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner u. A.

erläutert von

Ludwig Bußler.

Preis: Eleg. broch. 8 Mark; geb. in Orig. engl. Leinen 9,50 Mark.

Ferner erschien in demselben Verlage:

Praktisch-theoretische Elementar-Violin-Schule

von

Heinrich Urban,

Preis 4,50 Mark,

und im Anschluß daran:

Melodien für Anfänger im Violinspiel,

gesammelt und eingerichtet, sowie zum Theil frei bearbeitet

von

Heinrich Urban.

Heft I. und II.

Jedes Heft: a) Für 1 Violine. Preis à Heft 1 *M.*
b) Für 2 Violinen. Preis à Heft 2 *M.*
c) Für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Preis à Heft 3 *M.*

Das Werk ist bereits in der „Neuen Kullak'schen Akademie der Tonkunst" und im „Stern'schen Conservatorium" zu Berlin als Lehrstoff eingeführt.

Herr Prof. Gustav Engel sagt über das Werk in Nr. 493 der Vossischen Zeitung: „Der Verfasser des Werkes, als Violinspieler aus der vorzüglichen Schule Laub's hervorgegangen und als Componist zu den begabtesten und bestgebildeten der neueren Zeit gehörig, vereinigt mit den daraus entspringenden Vorzügen eine außerordentliche pädagogische Begabung. Die von ihm geschriebene Elementar-Violinschule ist daher für den lernbegierigen Anfänger ebenso praktisch eingerichtet, als sie ihm das theoretisch Wichtige in gedrängter, faßlicher und für seinen Standpunkt gerade geeigneter Form methodisch überliefert. Das Werkchen wird, wie wir glauben, die weiteste Verbreitung finden."

und in seinem Schreiben vom 9. Dezember 1881:

„Die der Violinschule von Heinrich Urban beigegebenen „Melodien" für Anfänger im Violinspiel, a) für eine Violine, b) für zwei Violinen, c) für Violine mit Begleitung des Pianoforte, sind zum Theil dem Schatz unserer Volkslieder, zum Theil den besten Werken aus dem Gebiete der Instrumental-, Opern- und Oratorien-Musik entnommen, mit Geschmack und mit Berücksichtigung der Auffassungskraft von Anfängern ausgewählt und mit musikalischem und pädagogischem Geschick bearbeitet. Sie werden wesentlich dazu beitragen, der Violinschule von Heinrich Urban die weiteste Verbreitung zu sichern.

Herr Gumprecht äußert sich in Nr. 538 der National-Zeitung: „Ueberall haben hier der gediegene Musiker und der gewiegte Pädagoge einander in die Hände gearbeitet. Der praktische Theil des Werkes beruht auf den Prinzipien des klassischen Violinspiels, jedoch mit Berücksichtigung der in neuerer und neuester Zeit gemachten wirklichen Fortschritte. Dem theoretischen Theil ist die größtmögliche Ausdehnung gegeben, weil es dem Verfasser darum zu thun gewesen, nicht blos für das technische Bedürfniß, sondern vor Allem auch für die musikalische Bildung der Schüler zu sorgen."

Der verstorbene Richard Wüerst anerkannte das Werk durch folgende Besprechung: „Der obengenannte Componist hat in dem bezeichneten Werke Alles niedergelegt, was der angehende Violinist für das Elementarstudium seines Instrumentes nothwendig gebraucht, und die darin enthaltenen kurzen Uebungen großentheils mit einer zweiten leicht ausführbaren Stimme versehen. Der Schüler gelangt mit Absolvirung dieser Elementar-Violinschule bis zu dem Standpunkte, auf welchem er das Studium der zweiten Lage in Angriff nehmen kann, und ist daher genügend vorgebildet für das weitere Studium der Violine. Wir können dies compendiöse und dabei doch vollständige Werk um so wärmer empfehlen, als andere mit Beifall aufgenommene Compositionen auch für den Geschmack sprechen, mit dem die der Schule beigefügten kleinen Tonstücke erfunden und ausgeführt sind."

Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm), Berlin SW., Schönebergerstr. 17a.